

تأليف: إيليا شوحات
ترجمة: محمود علي



السينما الإسرائيلية

وسياسات التفرقة العنصرية

تأليف: إيلا شوحات
ترجمة: محمود علي



السينما الإسرائيلية

وسياسات التفرقة العنصرية

العنوان الاصلى للكتاب
Israel cinema
East / West
and the policies
of representation
by Ella Shohat
University
of Texas Press -
Austin - 1987



السينما الاسرائيلية وسياسات التفرقة العنصرية

تأليف

إيلا شوهات

ترجمة

محمود علي

الناشر

عمسونا وصورة

من ب. ٢٨٣ الأولى - الجيزة

الغلاف بلمبة

لبنى زكريا

الإخراج الفني للموسيقى

مصطفى خيرى

التحقيق الفنى والكتابة

شركة مطابع الطوبى

تليفون : ١٩١٢٣٤١

رقم الإيداع : ١٤٩ / ٢٠٠٠

الطبعة الاولى : ٢٠٠٠

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم .. الحمد لله رب العالمين .. والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله الطيبين الطاهرين ..

إلى زوجتي .. التي لولاها ما كان هذا الكتاب

إلى أبنائي .. عمرو .. حاتم .. إيمان

والله اعلم بالصواب ..

هذا الكتاب

عندما هبط ، ناثن لكسيلورد ، و ، باروخ اجاداتي ، أرض فلسطين في العشرينيات لخلق صناعة سينما اسرائيلية كان رد فعل المصور الفوتوغرافي والسينمائي ، ياكوف بن دوف ، الذي سبقهم في المحاولة أن قال ساخراً ، لن توجد صناعة سينما إلا في بلد لا يقل عدد سكانه عن أربعين مليوناً، إن فكرة السينما هنا مجرد سراب Fata Morgana !!

في سنة ١٩٩٩ كتب ، دان فينارو ، في دليل فاراتي السنوي للسينما العالمية عن وضع السينما الاسرائيلية الحالي بقوله : ، لقد تراجعت الثقافة خلال العامين الماضيين إزاء الدراما السياسية التي تدور على المسرح السياسي والتي استحوذت على الجماهير التي تتابع صراعات الساسة . الجميع هنا يتابع الدراما والمليودراما والفارس من خلال ما تقدمه به الصحف بوفره على صفحاتها الأولى ، وخاصة أخبار التلفزيون التي لا يناقشها مجال آخر في شعبيتها سوى مباريات كأس العالم بحيث صارت السينما لا تحظى باهتمام أحد .

وليس سرا من أن الثقافة لا يمكن أن تعيش في بلد صغير كاسرائيل دون مساعدة من الحكومة ، لكن إزاء الصراعات المختلفة بين التحالف الحاكم بحثاً عن أكبر شريحة من ميزانية الدولة ، فإن أي شيء آخر لا يجد سوى أذانا صماء . ومن ثم فإن السينما بالتبعية هي أكثر مجالات الثقافة إهمالاً بعد أن شهدت ضربات متتالية .. قد يكون تطورها في الماضي بطيئاً وهزئياً ، إلا أن صناعتها واصلت مسيرتها ، إلا أنها سرعان ما شهدت انتكاسه خلال السنوات القليلة الماضية . فأكثر من نصف ميزانية الإنتاج (٣ مليون دولار من بين خمسة مليون) كانت قد وعدت بها الحكومة تبخرت في الهواء بحيث صار غالبية العاملين بالسينما هنا يبحثون عن مجالات أخرى أكثر فائدة غالبيتهم اتجهوا إلى التلفزيون بحثاً عن المال .. لكن بشرط واحد هو إنتاج السلعة المناسبة . أي لاهديث عن أفلام طويلة ، بل المزيد من عروض الصابون - الدراما المنزلية -

والمسابقات ومسلسلات الجريمة ذات الميزانيات البسيطة والدراما التسجيلية، بحيث صار إنتاج فيلم روائي طويل هو المستحيل بعينه .

وبين هاتين الملاحظتين جرت مياه .. ودماء كثيرة ! تحقق حلم إسرائيل عام ١٩٤٨ في قيام الدولة .. ومعها تحول سراب السينما إلى حقيقة ، لكنها كالكيان الصهيوني ذاته منخعت من إنجازاتها ، بل وصورت نفسها أحيانا - خاصة بعد هزيمة يونيو ٦٧ ، بأنها هوليود الشرق . وكما قامت الدولة على الهبات والتبرعات والابتزاز العالمي وجدت السينما الاسرائيلية من الولايات المتحدة وكل أوربا -بلا استثناء - الدعم المادى والمعنوى من خلال الإنتاج المشترك أو استقبالها فى المهرجانات العالمية .. وبلا استثناء أيضا .. البعض منابالمغ فى أهميتها والغالبية تجاهلها . وبين هذا وذاك ضاعت الحقيقة ، وصارت السينما الاسرائيلية واحدة من الخرافات الأخرى التى روجت لها آلة الدعاية الصهيونية ، وفى حين بدأ الاهتمام بالدراسات السياسية والعسكرية والاقتصادية بعد ١٩٦٧ بصفة خاصة لم يحظ بالاهتمام مجال الثقافة فى إسرائيل سوى الأدب .. والمسرح إلى حد ما ، فى حين ظلت السينما غائبة عن القارئ والمشهد العربى .. باستثناء أربعة كتب صدرت فى مصر هى : الصراع العربى الصهيونى فى السينما (، سمير فريد ، و ، سينما اليهود ، لرووف توفيق و ، سينما الهلاك ، ، لأمير العمرى ، وسينما اليهود ، لأحمد رأفت بهجت وهى كتابات تتعرض بالنقد لما تعرضه إسرائيل من أفلام فى مهرجانات عالمية شاركوا فيها كمنقاد أو بعض الأفلام الأوروبية والأمريكية التى تعرضت لليهود . وهى مساهمات هامة دون شك . ومع هذا فإن السينما الاسرائيلية كتاريخ وبدايات واتجاهات مخرجيها وأفلامها بشكل عام يظل غائبا عنا . وهو ما يحققة هذا الكتاب الذى يكشف لنا عن حقائق ومعلومات غالبيتها يكاد يكون مجهولا للقارئ العربى . وعنوان الكتاب الأصلى هو : السينما الاسرائيلية : شرق وغرب وسياسات التمثيل ، أما العنوان الذى اخترته للكتاب ، السينما الاسرائيلية وسياسات التفرقة العنصرية ، فهو لا ينفصل عن هدف العنوان الأصلى - ان يكن أكثر مباشرة للقارئ وهو بيان سياسة التمثيل العنصرى كما تقدمها السينما

الاسرائيلية عبر تاريخها. ويزيد من أهمية الكتاب أن مؤلفته « ايللا شوحات » أمريكية يهودية - كما يشير اسمها واجادتها امصادرha العبرية واستاذة الدراسات الثقافية والسينمائية والنسائية بجامعة سيتى بنيويورك، ومن ثم فهي أقدر على فك رموز وشفرات ومرجعيات السينما الاسرائيلية (الدينية والتاريخية والاسطورية) وهي مرجعيات وشفرات بعيدة عن المشاهد العربي بحكم غربتها عنا وتجاهلنا لها. ان المشاهد في أى مكان يدرك سينما هوليوود بشفراتها واجناسها المختلفة (أفلام الويسترن والبوليسية بل والتاريخية وغيرها - بحكم تراكم المشاهد لديه بحيث صارت أمريكا معرفيا وثقافيا بالنسبة لغالبية جمهور السينما أقرب إليه من غيرها من السينما العالمية، والسينما الاسرائيلية بصفة خاصة محملة بالرموز والشفرات التي قد تستغرق على المشاهد العادى - وحتى الناقد السينمائى - لأنها نتاج تراث فكرى وسياسى تجسد في الصهيونية التي تبرر ايدلوجيتها الاستعمارية والاستيطانية بالتاريخ والجغرافيا والاسطورة.. والإرهاب!

يجب أن نضع هذا العامل في حساباتنا عند الحكم النهائى على ماوصلت إليه الباحثة ، قد لايعجبنا اصرارها على الحديث عن « القومية اليهودية، أو عن « كفاح اسرائيل التحررى ، مثلا - حيث اكتفينا بعلامات التعجب في مثل هذه الحالات - لأن المحصلة النهائية في رأى هو إدانتها للسينما الاسرائيلية . ومن ثم اسرائيل كدولة تمارس أقصى ألوان التفرقة العنصرية بين الاشكنازيم - تطلق بشكل عام على «اليهود من اصول اوربية ، والسفارديم « يهود الدول العربية وشمال افريقية ، وبينهما وبين الفلسطينيين في كل تجلياتها السياسية واليومية المعاشة لتربط بين مايدور على أرض الواقع وماتحاول الأفلام أن « تخفيه ، أو ، تظهره..، ولماذا ؟ وهي تستعين بأحدث ادوات النقد المعاصر البنوية ومابعد البنوية. والمؤلفة بهذا هي جزء من أحدث قياس نقدى ارتبط ظهوره بصدور كتاب « الاستشراق، للمفكر ادوارد سعيد الذي ربط فيه بين كتابات الرحالة والمستشرقين وبنية التفكير الغربى إزاء الشرق والعالم الثالث. ومن هنا كان الإستعانة برموز الفكر البنيوى ، وفي استعانتها بنقد مابعد البنويه في تفكيك

وحل شفرات تراث السينما الاسرائيلية دون اغفال لتصريحات رموزها السياسية ووسائل الإعلام دون التورط في «لوغزتيقات» النقد البثوي في مجال السينما وإن استعارت بنيتها الفكرية في رصد السينما الاسرائيلية . ومن مصطلحات البثوي وما بعدها سوف نلتقي كثيرا بكلمة « التمثيل » ، Representation ويقصد بها ، ليس مجرد محاكاة الواقع أو الجانب من الواقع .. بل الإيحاء أو الإيهام بواقع بديل مصطنع ، يقوم بها شخص أو مؤسسة نيابة عن الآخر ، واسرائيل الصفوة الحاكمة - في حالتنا هذه هي التي تقوم عبر وسائل الإعلام وغيرها في إشاعة صورة سلبية للسفاريديم والفلسطينيين ، هي التي تتحدث بالنيابة عنهم من خلال النمط الوحيد الصوت أو « المونولوجي » بدلا من تعدد الاصوات أو « الديالوجي » ، بتعبير باختين وهوماتطالب به المؤلفة ، حيث لا تمتزج وعي الشخصيات المختلفة بوعي المؤلف - أو المخرج هنا - أو تدعن لوجهة نظره بل تظل محتفظة بتكاملها واستقلالها فهي ليست موضوعات لكلمة المؤلف فحسب ، بل ادوات فاعله لها كلمتها المباشرة الدالة في الوقت نفسه ، (النظرية الأوربية المعاصرة - ترجمة جابر عصفور ص ٣٨) .

والتناقض الايدلوجي للصهيونية الذي يبدو في ادعاءاتها بالشرق في حين ان « عينها » على الغرب يبدو واضحا عند أبطال أفلام ما يسمى بالموجة الجديدة - في الإحساس بالإغتراب النفسي وفي البحث عن « منفذ آمن » ينقذهم من حالة الحصار التي يدعونها . لا أريد أن استعرض فصول الكتاب ولكن الملاحظة التي يجب التوقف عندها هي أن بروز صوت وصورة الشخصية الفلسطينية في السينما الاسرائيلية أخيرا لم يأت من فراغ .. بل بعد حرب أكتوبر المجيدة والمقاومة اللبنانية والانتفاضة الفلسطينية بحيث لم يعد مجديا أمام اسرائيل إلا أن تتيج لهم هامش تحت دعوى الديمقراطية ، كالعادة .. وهي الدعوى التي تحكم خروج بعض الأفلام إلى المهرجانات العالمية ، في حين أنها تجد معارضة في الداخل ، أقول أن نفس ظاهرة ارتفاع صوت الفلسطيني في هذه الأفلام هو نفس ما حدث بالنسبة للمسرح العبري ، وحول هذه الظاهرة يقول « دان يوريان » في مقدمة كتابه عن « العرب في الدراما والمسرح العبري » :

إن عملية امتصاص العرب في الدرلما العبرية والمسرح الاسرائيلي كان بطيئا ومتريدا فيما بين أعوام ١٩١١-١٩٤٨ حيث لم تظهر الشخصية العربية سوى في سبع عشرة مسرحية مكتوبة وبعض الاسكتشات لم ير معظمها النور على المسرح. وفيما بين ١٩٤٨-١٩٦٧ ظهرت ستة وعشرون مسرحية غالبيتها تضم بعض المشاهد الترفيحية، لم تظهر في الواقع الشخصيات العربية سوى في قليل منها وفي أدوار صغيرة. وفيما بين ١٩٧٣-١٩٨٢ حدث تغير هام حيث ظهرت الشخصيات العربية خلال هذه الفترة في تسع وعشرين مسرحية معظمها في ادوار محورية وقد بلغ هذا التغيير ذروته في السنوات من ١٩٩٢-١٩٩٤ حيث ظهرت أكثر من مائة مسرحية قدمها المسرح الاسرائيلي تبدو فيها الشخصية العربية ممثلة عن الجانب الفلسطيني في النزاع ، معنى هذا أن الصوت الفلسطيني لم يجد مكانا له على خشبة المسرح أو الشاشة إلا عندما ارتفع صوته على أرض الواقع عبر المقاومة .. حتى ولو بالحجارة . !

السينما الاسرائيلية على امتداد تاريخها كما تشير المؤلفة هي ابنة الصهيونية ونبت من ثماره ، تتلون كالمسايمة الاسرائيلية باللون الذي يناسب المرحلة التي تمر بها الدولة . وهي في كل الأحوال .. حتى في أفلام الموجة الجديدة التي أتاحت فرصة أكبر للشخصية الفلسطينية والسفاردية تظل سينما عنصرية تعبر عن ايدلوجيتها مهما تزينت بزى الديموقراطية وهو ما يكشف عنه هذا الكتاب، وما أكثره !

محمود علي

مترجم من اللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية

المقدمة

تمثل إسرائيل نقطة التقاء العديد من الاتجاهات الثقافية واللغوية والتراثية والسياسية، وباعتبار السينما الاسرائيلية وسيطاً تعبيرياً لهذه التعددية، فإنها تتميز بالصراع الطبقي والعرقي لأسباب أيديولوجية وروى سياسية . وأبرز هذه الصراعات .. الصراع للعربي الاسرائيلي بشكل عام والفلسطيني بصفة خاصة، والصراع بين يهود الشرق - السفارديم - واليهود الاشكناز من نوى الأصول الأوروبية ، وبين الدين والعلمانية، واليمين واليسار، إضافة إلى هذا فإن المجتمع الاسرائيلي والسينما الاسرائيلية يتسمان بالتناقض والازدواجية ، فهما جغرافيا يقعان في الشرق إلا أن رؤاهما السياسية تنزع نحو الغرب، وسياسيا .. فهي أمة ناشئة نتاج نضال تحرري !! (من الشعب اليهودي .. خاصة يهود أوروبا) إلا أنها لا تشبه حركات التحرر ضد الاستعمار في العالم الثالث . وهي دولة دستورية في تحالف مع الغرب ضد الشرق، دولة تستمد جذورها من منطلق إنكار وتجاهل الشرق وعدم شرعية النضال التحرري للفلسطينيين .

وهذا الكتاب هو تقديم تفسير نظري ونقدي لتطور السينما الاسرائيلية من خلال منظور العلاقة بين الشرق / الغرب والعالم الثالث / العالم الأول . من أجل هذا تابعت الخطوط العريضة لمسيرة السينما الاسرائيلية ، منذ أول محاولة سينمائية في فلسطين مع نهاية القرن ، عندما بدأ مصورو لومبير و اديسون ، في تصوير مناظر غربية ومدهشة ، للأراضي المقدسة ، ومحاولات رواد السينما لليهودية - ، ناثان كسلرود ، و ، ياروخ اجاداني . في إخراج أفلام إخبارية وتسجيلية في العشرينيات والثلاثينيات ، وحتى قيام سينما حقيقية بعد قيام اسرائيل عام ١٩٤٨ ، مع التركيز على الأفلام الروائية الطويلة التي اندجت خلال العقود الأربعة الماضية . كما تناولت - بشكل عرضي - بعض الأفلام التسجيلية التي ظهرت في فترة ما قبل إنشاء الدولة ، دون التعرض لبعض الأعمال التسجيلية الأخيرة والهامة كأفلام ، ادينا بوليتي ، و ، أموس اجتاي ، ، كما تناولت أيضا بعض الأفلام الأجنبية التي صورت ، في ، أو ، عن ، اسرائيل ، وأفلام الانتاج المشترك مثل ، الخروج - ١٩٦٠ ، وأفلام من دول أخرى ذات الصلة بموضوعنا . ومع أن منهجي يعتمد غالباً على المنهج التاريخي Diachronic إلا أنني لجأت إلى المقارنة أحيانا باستخدم الأسلوب السينمائي ، الفلاش باك، والفلاش فور وورد ، للعودة إلى الماضي / الحاضر ، لالقاء نظرة على الماضي أو المستقبل لمتابعة موضوع ما . إن إنتاج السينما الإسرائيلية ليس كبيراً، فما تنتجه من أفلام طويله كل عام

وطوال العقود الماضية لا يزيد عن عشرة أفلام، إلا أنها تقدم لنا مجموعة من الاتجاهات السينمائية تتراوح بين طموحات الانتاج الهوليوودي، والانتاج الكيفي لمناحم جولان، إلى الأفلام ذات الميزانيات البسيطة لجماعة « كياتز Kayitz أو «السينما الاسرائيلية الجديدة» . (والكلمة من الحروف العبرية الأولى) أما موضوعاتها فتتراوح بين ما أسميته بأفلام « البطولة القومية » التي تتناول قصة الكفاح من أجل انشاء الدولة ، إلى الأفلام التجارية والجماعية ممثلة في أفلام «البيروكاس» Bourckas ذات الصيغة الميلودرامية والكوميديّة، والتي تقابل باحتقار من قبل النقاد ، إلى الأفلام الشخصية (الذاتية) لجماعة السينما الجديدة، وبعضها أفلام تحمل وعيا سياسيا واجتماعيا. وبشكل عام فقد تناولت كل الأفلام الروائية التي كتبت في اسرائيل حتى عام ١٩٨٦ .

وتدأولي للموضوع يعتمد أساسا على مجمل الكتابات التي تناولت قضية المواجهة السياسية والثقافية بين الشرق والغرب والتي أدّين بها إلى الكتابات المناهضة للاستعمار مثل كتابات « فرانز فاتون» و« ايميه سيزار» و«ألبرت مومي» .. وبصفة خاصة اسهام « ادوارد سعيد » الهام بكتابه «الغدي» الاستشراق، باعتباره للتكوين الخطابي الذي استطاعت الثقافة الغربية من خلاله أن تدبر وتلجج الشرق في فترة ما بعد عصر التدوير^(١) ، وهي النزعة الاستشراقية التي وضعت الشرق في إطار مجموعة من الصفات تعزى إليها قيم عامة نتيجة اختلافات حقيقية أو متخيلة لصالح الغرب، تبريرا لامتزازه وعدوانه على حساب الشرق^(٢) ، ويهدف ما اسماه « ادوارد سعيد » ومنع التفوق المرن Flexible Positional Superiority الذي يمكنه من امكانية إقامة علاقات مع الشرق دون أن يفقد سيادته وسيطرته . وهدف الكتاب بيان العملية التي استطاع فيها أحد قطبي ثنائية الشرق / الغرب من انتاج وإعادة الانتاج هذه والتي يبدو بها الأمر كشيء منطقي وإنساني وسام، في حين يصبح الآخر مختلفا ودوني .. وهو ما ينطبق هنا على الفلسطينيين واليهود الشرقيين. ان ثنائية الشرق والغرب قد تبدو مضللة، وهو ما حاولت تجاوزهها لبيان التوفيقية الثقافية(*) . ومن البساطة للوقوع تحت إغراء الاختصار على

(١) انظر : ادوارد سعيد : الاستشراق.

(٢) للتعريف يعتمد على تعريف ألبرت مومي، «المحصورية في كتابه Dominated man.

(*) هي عملية صهر فكرتين أو نسقين دينيين مختلفين، متناظرين عادة . وهي صورة من صور التكيف وتعلل المقابل الديني لمفهوم « هيرسكوفيتش» في إعادة التفسير والتي يقصد بها « عملية استقاء معن قديمة على عناصر جديدة ، أو العملية التي نخر فيها قيم جديدة الأهمية الثقافية لاشكال قديمة، د. محمد الجوهري ود. حسن الشامي: قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور، ط ١ دار المعارف ١٩٧٢ ، ص ١٤ ، ٢٩. (المترجم)

مفهوم واحد للشرق على أنه يمثل كل ما هو مسلم وعربي وعالم ثالث، ويمكن اعتبار الشعب اليهودي محصلة هذه النزعة التوفيقية بين الشرق والغرب، فهم آخر من يستحق كلمة «شرقي»، رغم الادعاء بتجذرهم في فلسطين وتحدثهم - في إسرائيل - بلغة سامية وبمصطلحات دينية تجعلهم وثيقي الصلة بطبوغرافية الشرق الأدنى، في حين أن اليهود للعرب والسفاردية هم أكثر أطراف هذه الثنائية انتماء إلى الشرق لأن جذورهم الثقافية والتاريخية في المجتمعات الشرقية ترجع لآلاف السنين، ومبعث هذا التناقض هو ادعاء الصهيونية العنصرية بأنها تنهي بهذا الوضع، شتاتنا، ظلت قلوب اليهود تتطلع طواله نحو الشرق، وهو الشعور الذي يتجسد في كلمة «العام القادم في اورشليم» لاقامة دولة كل توجهاتها الايدلوجية والجغرافية والسياسية قاصرة على الغرب. أما العرب فليس سوى شرق بدائي قديم لم يتعرض للتأثير وسيطرة الغرب، وقد ظل ما يسمى «بالعالم الشرق» ذاته لقرون يعيش حالة من التوفيقية .. بوعيه بالغرب وبتشككه به.

وهدف الكتاب هو بيان الاستخدامات السياسية للتمثيل التي تعمل وفق نزعات معينة ضمن سياقات تاريخية وثقافية واقتصادية وسياسية. ذلك لأن كل ألوان التمثيل تحمل نوايا وأهداف ولها انعكاساتها على العالم. والتمثيل السينمائي عبر ثقافته ومؤسسته ونمط الانتاج الجماعي، ومن حيث جمهوره واستهلاكه له آثاره الفكرية والتي تتفق بصفة خاصة مع وظائف اجتماعية اكبر وأشمل.

وكلمة التمثيل representation لها دلالات سياسية وجمالية أيضا. فقد حرم الفلسطينيون من حق، التمثيل الذاتي، لأن الصهيونية أخذت على عاتقها الحديث بالنيابة عنهم، ومن ثم صاروا في غيبة عن المسرح العالمي، وهو نفس الموقف الذي يعانيه - بطرق وسائل مختلفة - سكان إسرائيل من اليهود الشرقيين. هذا تجاهل من الصهيونية للمسلمين العرب والفلسطينيين استتبعه تجاهل اليهود الشرقيين (مبزرachim) بانقزاع حقهم في، التمثيل الذاتي، شأنهم في هذا شأن الفلسطينيين، وإن يكن ضمن أليات أقل قسوة وروموحا. وبحيث صار صوت إسرائيل المهيمن داخل إسرائيل وخارجها هو صوت يهود أوربا «الاشكنازيين»، أما صوت السفارديم والفلسطينيين فقد تم قمعهم أو أجبر على الصمت.

إضافة إلى إشكالية الشرق/ الغرب هناك إشكالية أخرى وثيقة الصلة بالأولى، واقصد بها

اشكالية العلاقة بين العالم الأول والعالم الثالث. أولا : فيما يتعلق بالتطورات analogies بين كفاح وتحرير اليهود وكفاح للعالم الثالث ضد الاستعمار، فإن اليهود يمثلون الآخر، الداخلي، لأوروبا كما يقول «تريفان نودروف» قيل ان تكون شعوب امريكا اللاتينية وأفريقية وآسيا، الآخر،^(٢) الخارجي لأوروبا. ثانيا : فيما يتعلق بالنتائج السلبية لهذا الشكل من التحرير اليهودي .. خاصة لبعض شعوب العالم الثالث، وبالرغم من أنها لا تنتمي للعالم الثالث تحت أية مصنفات أو تعريف فليها بعض الروابط والتشابهات البنيوية للعالم الثالث، وهي تناقضات غير معترف بها لدخل إسرائيل نفسها .. بأي منطق إذن يمكن لاسرائيل أن تشارك في العالم الثالث ؟

أولا : بالمنطق الديموغرافي فإن غالبية سكانها من العالم الثالث أو على الأقل تنتمي له ، إذ بينما يشكل الفلسطينيون ٢٠٪ من عدد السكان، فإن يهود السفارديم الذين جاؤوا منذ عهد قريب من دول كمراكش والجزائر وتونس ومصر والعراق وإيران والهند .. وهي دول تشكل جزءا من العالم الثالث يشكلون الغالبية .. إذ يمثلون ٥٠٪ من عدد سكان إسرائيل، أي أن ٧٠٪ من سكانها ينتمون للعالم الثالث (أو ٩٠٪ بما فيهم سكان الضفة الغربية وغزة) ، لذا فإن السيطرة الأوربية في إسرائيل هي نتاج أقلية عددية متميزة ، قلة من صالحيها تجاهل انتمائها للشرق أو للعالم الثالث. ومع أن التوجه الرسمي لإسرائيل نحو الغرب وباعتبارها دولة نشئة في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى - و ثمرة كفاح تحرري - بغض النظر عن النتائج المترتبة عن هذا الكفاح للآخرين، فهي تنصف بتمثيل بنوي مع دول العالم الثالث النامية .. ذلك أن وضع السينما فيها شبيه بالوضع في دول كالجزائر - ليس فقط في tendency لتطوير بنية فنية سينمائية والصراع ضد الهيمنة الأجنبية على أسواقها الداخلية ، بل وفي تطور المسار التاريخي للأفلام ذاتها .. من سينما تقوم على أسطورة مثالية لبناء الدولة إلى صناعة سينما «سوية» ، متعددة الانجاعات ..

ورغم هذا فإن النقاد أو المخرجين الاسرائيليين يتحدثون دائما كمرجعية لهم عن دول تتمتع ببنى فوقية راسخة مثل فرنسا والولايات المتحدة، وفادرا ما يشيرون إلى سينما ومخرجي العالم الثالث، أو إلى الجدل الساخن - العملي والنظري والسياسي والجمالي - الذي يمج به الخطاب السينمائي في العالم الثالث. وفي حين يقارن مخرجوها أفلامهم بموجات السينما الفرنسية والسينما الحرة الانجليزية والواقعية الجديدة في إيطاليا ، أو السينما في أوروبا الشرقية، فقد عجزوا عن إدراك

(٢) انظر تريفان نودروف : غزو أمريكا.

وفهم التطورات وثيقة الصلة بوضعهم كالسينما الجديدة في البرازيل أو الران للسينما التحررية في شيلي والارجنتين أو محاولات الجزائر وكوبا في خلق بنية فوقية سينمائية في زمن قياسي . مثل هذه المناقشات حول سينما بديلة قد تثير حوارا خصباً في بلد كاسرائيل بلد يتصف ببداية تحتية متواضعة ، وأفلام تلت ميزانيات بسيطة ، فضلاً عن المشاكل السياسية والسكنية الملحة . مثل هذا الحوار الدائر في العالم الثالث حول البحث عن استراتيجيات إنتاجية وسياسية وجمالية والهروب من نمط الانتاج الهيراركي ، لاتجد لها - للأسف - صدى في اسرائيل . لن أدراك اسرائيل لإشكالية وضعها كمزيج متفجر يجمع بين الشرق / الغرب والعالم الأول / العالم الثالث أمر ضروري بحثاً عن إجابات لسؤال حول كيفية تمثيل الأفلام للصراع العربي الاسرائيلي ، وإلى أي مدى تطور هذا التمثيل مع الزمن .

ان الأفلام الأولى مثل : عمود النار - ٥٩ - والذل ٢٤ لايحيب - ١٩٥٥ - تعكس روحاً قومية بلا مشاكل ، وتتعاطف مع بطولة الاسرائيليين مع تشويه صورة العرب ، في حين نجد أفلاماً لاحقة مثل : خمسين ، ١٩٨٢ - ورفاق السفر ١٩٨٣ - (حرفياً لناء الغضب) تتجنب التثوية (*) (Manicheism) بدلا من تصوير الصراع المعقد بين أطراف النزاع ، في نص الوقت الذي نرى فيه بعض الأفلام الأخيرة تصور النتائج الملبية للنزعة العسكرية كما في أفلام : البندقية الخشبية ، ٧٩ - وجندي النساء ، ٧٧ - بدلا من الأفلام للزائفة السابقة عن البطولات العسكرية . هذا إلى جانب قضايا أخرى وثيقة بدور السينما الاسرائيلية في بحث وتجديد الهوية كلفة معاينة ، وكيف تعاملت مع مجتمع يروج يعتمد اللغات كالعربية والعبرية والروسية والإنجليزية إلى جانب العبرية ، وهي لغات عليها أن تلعب دوراً يحكم وضعها التاريخي .. وإلى أي مدى تتردد صدى القصص التوراتية (الخرج - ابراهيم واسحاق - (ديفيد وجولات) في هذه الأفلام ، ومدى تأثير الفكاهات الغربية عليها مثل كابوس الهولوكست بصفة خاصة ، وكيف قصت السينما الاسرائيلية شرقيتها رغم موقعها في الشرق الأوسط بتبني صورة الغرب المثالي .

ومن القضايا الهامة التي حرصت على دراستها قضية التمثيل السينمائي لليهود الشرقيين - السفارديم - الذين يمثلون غالبية سكان اسرائيل ، ومدى العلاقة التي تربط تمثيلهم ، بالشرق الآخر ، .. أعنى الفلسطينيين . ففي بعض الأفلام مثل : الف قبلة صغيرة ، ١٩٨٢ - والذي صور جزء منه

(*) ثنوي - ثمانوي (اتباع ماني الفارسي) . الايمان ببقية ثنوية قولها الصراع بين النور والظلام - المترجم - .

في إحدى المناطق السفارية المشهورة شكل عدم تواجدهم نوعاً من البنية للغاتبة من خلال أقصانهم البين عن الصورة، في حين أن البيض الآخر مثل فيلم « سلاح شابلن » ١٩٦٤ - يشيع نزعة عاطفية للدمج العنصري عن طريق زواج لبداء البطل السفاردي لور « المتوحش للذيل من بنات الكيبوتز » . وبعد عشر سنوات ترى فيلماً آخر هو « كسبلان » ٧٢ - والذي عرض لثورة السفارديم - يقدم سيناريو مشابه مع اختلاف في أن البطل هذه المرة أكثر وعياً بطبيعة « دونيته » في ظل الظروف المفروضة عليه .

ومصطلحات الحوار هنا سياسية تماماً، فإذا كان هناك من يقول بأن كل الأفلام تعمل مضاعفاً سياسياً ، ويحدد أكثر - تعمل بعداً سياسياً ، فإن السينما الاسرائيلية هي سينما سياسية بالدرجة الأولى، وخاصة تلك التي تدعى بغير هذا. ذلك أن السياسة هي جوهر أي نقاش حول السينما الاسرائيلية لعدة أسباب، أولاً : أن قيام إسرائيل كدولة يختلف عن كثير من الدول في أنه جاء نتيجة عقيدة سياسية واضحة وهي الصهيونية وليس ثمرة نتائج مظاهرة تاريخية . والجدل الذي رافق تأسيس الدولة يتروّد صدى في الذاكرة الشخصية والتاريخية لسذجيها . ففي حين يمثل الحديث عن وثيقة الحقوق « ما جناكارنا » و إعلان الاستقلال ذكراً بعيدة للشعبين الإنجليزي والأمريكي فإن أي حوار حول طبيعة الصهيونية والدولة اليهودية مازال حياً ليس فقط في الذاكرة الجماعية لإسرائيل ، بل حتى هذه اللحظة . ثانياً : أن وجود إسرائيل كدولة لها هوية سياسية هو نتيجة لشكالية مثيرة للنقاش والجدل - وبعبارة مخففة - نتيجة ممارسة القوة، وكما يقول ادوارد سعيد جاء « على أنقاض » ، وجرد قومي آخر . وهي الاشكالية التي تأخذ بعداً لغوياً فيما يشبه « حرب السميات » ، فالحديث عنها بضماً أمام أكثر من معنى مثل « إسرائيل ؟ إيرتس إسرائيل ؟ فلسطين ؟ فلسطين المحتلة » وهو ما يورطنا في قضايا وجهة للنظر والمنظور السياسي .

ولأن التفسير النصي يحمل في ذاته بعداً سياسياً، كان استخدامي منهج التفكير بدلاً من الموضوع لخطاب النص بأمل إحداث قطيعة Rupture معه ، بالكشف عن نزعاته الاسطورية كلما اقتضى الأمر، وبأمل الكشف عن الوجه الآخر للنص لاستمطار صمته .

ورغم اهتمام الكتاب جزئياً بموضوع « صورة » ، للفلسطينيين والسفارديم في السينما الاسرائيلية، فقد حاولت أن أتجاوز بعض الأخطاء المنهجية لمدرسة النقد للسينمائي حول « الصورة الإيجابية » وهو منهج يركز اهتمامه دون مناقشة جدلية على سمات الشخصية الإيجابية أو السلبية في الأفلام الروائية . إن غالبية الدراسات السينمائية حول العرقية والاستعمار تتصف بسذاجة منهجية

ونظرية، لأنها غالباً ما تكون مجرد محاكاة تقترض وجود علاقة مباشرة بين النص والواقع المزيد له والذي يتفق مع النص « متناسياً أن الأفلام ليست سوى أبنية مصفوعة وتمثيلات.

إن هذه الدراسات تجتج لتفضيل الصورة الاجتماعية وبالمعنى التقليدي: مثل تصوير الوسط والحبكة والشخصية على حساب إغفال أو التقليل من الأبعاد السيمائية الخاصة بها^(٤).

مثل هذا التعزيز والتأكيد على الشخصية الإيجابية يمتل بعض المحللين والدارسين إلى حقيقة وهي أن هذه « الصورة الإيجابية » لو تم تشويهها أو اختزلها، أو قدمت بصورة نمطية فسوف تعطي انطباعاً خبيثاً وضاراً، كما في حالات «العربي الطيب» أو «السفاردى اللودود». ذلك أن الشخصية السلبية في مثل هذه الحالة تشكل جزءاً من منظور ديالكتيكى تهادفبه - حتى لو كانت تعبر عن فئة مضطهدة على حد تعبير « ولترينجامين »، مرحلة تضعف من تناقضات العصر،^(٥) ، فالدلالة الفيلمية إذن لا يمكن اختزلها في موضوعات حول الشخصية والصورة بعد استبعاد حيوية التناقضات الأيدلوجية والسيمائية، من هنا كان اهتمامي (بما استبعدته الصورة) وماتعمله بداخلها بهدف بيان « ثغرات، النص أو فجواته .

كما أهديت اهتماماً بموضوع توزيع الأدوار وارتباطه بقضية التمثيل الذاتى فى محاولة للكشف عن الحقيقة الضمنية من أسناد أدوار اليهود الاشكناز إلى السفاردى فى أغلب الأحيان، فى حين تسند إلى العرب أدوار السفاردىم. وبدلاً من الاهتمام بقضايا الواقعية كان اهتمامى بكل الوسائط Mediations التى تتداخل بين الواقع وواقع الحياة الاجتماعية، وسائط ترتبط بطرق الإنتاج وامكانيات الارتباط بينها وبين الجنس genre والثغرات الثقافية، وكذلك بالاعراف النوعية للأفلام. وكمثال فإن أفلام « البيروكاس »، هى أفلام كوميدية تماماً، غالباً ما تبرز كل ما هو غريب grotesque فى حين أن « الفن الرفاقى » ممثلاً فى الأفلام الشخصية أو الذاتية تندرج تحت نمق من الاعراف يختلف عنها تماماً. وبدلاً من البحث عن مدى التمثيل للواقع المتخيل كان اهتمامى بإبراز تناقضات التناص الداخلى intertextual analogies لمعرفة مدى التطابق بين تكوينات الخطاب السينمائى واللاسينمائى.

إن الكتاب ليس دراسة عن سينما المؤلف أو يهدف إلى لقائمة هيكلى أو نصب تذكارى لأشهر

(٤) انظر: روبرت ستام ولويس سينس: « الكولونيا ليزم والعنصرية والتمثيل فى مجلة سكربين ٢٠٢٤ (مارس - أبريل ١٩٨٣) من ٢-٢٠.

(٥) ولترينجامين: « من أجل معرفة بريخت».

مخرجيها، أو بهدف كليل المديح أو الذم أو لصفاء ألقاب، بل الهدف منه عرض تحليل تاريخي للسينما الاسرائيلية - ومن حيث الاهتمام بالبعد التاريخي أو التساقطي Diachronic ، ليس فقط عن تاريخها باعتبارها مجموعة نصوص ، بل وايضا للتشاك والتدخل الفيلمي بالعلوية التاريخية بالمعنى الأشمل. لذا كان اهتمامي بالقراءات النصية - حينما يتطلب الأمر - والتي تعتمد على مناهج التحليل الأدبي والسينمائي مستحضرا أمامي كل الخطابات النظرية المتاحة التي ترتبط بالموضوع، وهي خطابات لانهتم فقط بطبيعة اليهودية والصهيونية والاستعمار ، بل وكذلك بنظريات الفيلم والخطاب. وبشكل أكثر تحديداً فإن منهجي في المقام الأول نصي، Textual أكثر من أن يكون مجرد تناول للأفلام على أنها مجرد انعكاس تاريخي أو أعراض اجتماعية ، لقد تعاملت معها كأفلام ونصوص فيلمية باعتبارها كما يقول كريستيان ميتز، نتاج وثمره شفرات سينمائية متشابكة (الاضائة - المونتاج - حركة الكاميرا) فضلا عن شفراتها الفنية (بنية السرد - الشخصية - الموضوع - وجهة النظر)، فضلا عن الشفرات السياسية والثقافية مثل (قضية الهوية اليهودية واسطورة الصابرا أو تعريف ما هو لرهابي) . وفي تناولي للأفلام الشخصية حددت خصائص وأعراف موضوعاتها .. أسلوبها السردى طبقا للمفاهيم التي تطورت على يد اريك ايورياخ، و ميخائيل باختين، و رولاند بارت، و فريدريك جيمسون، و جيرار جينت، وآخرين.

ان أى تحليل سياسى يجب أن يضع فى الاعتبار الشواهد الخاصة التي ينطق بها الفيلم ، ذلك أن فصاها مثل حجم الصورة ومدة عرضها مثلا لوثيقة الصلة بموضوع التحليل الاجتماعى .. هل هي فى صالح أم ضد الشخصيات أو الجماعات، ومدى امكانية تعاطف الجمهور وتوحده معها ، وأى الشخصيات عبرت عن أى مجموعات عرقية أو قومية ، وأياها كان التركيز عليها فى لقطات قريبة ، ومن الذى كان يبدو فى خلفية الصورة ؟ وهل كانت الشخصيات ترى ونفعل أم لمجرد للظهور لئلا يرى ويفعل بها ، مع أى شخصية أو جماعات كان تعاطف الجمهور؟ ذلك ان مثل هذه الموضوعات السياسية والسينمائية والنصية والسياقية وثيقة الصلة ببعضها.

ثانياً: كان منهجي فى الدراسة يعتمد على فكرة ، علاقات التقاس intertextual بمعنى تناول العلاقة بين نصوص الفيلم وغيرها من النصوص (السينمائية وغير السينمائية) التي سبقتها وكانت ذات تأثير عليها. وفى حالة السينما الاسرائيلية فإن ، التقاس ، فيها يتبنى مجموعة من المقولات الأساسية مثل :

١ - الدور الذى يلعبه الوهم والاستشهادات فى السينما الاسرائيلية .

٢- تأثير بعض الأفلام الأجنبية .

٣- تأثير أسلوب بعض التيارات السينمائية عليها مثل الواقعية الإيطالية الجديدة والمرجة الفرنسية أو أفلام الحركة الأمريكية .

٤- تولد بعض النصوص الأفلامية فيها من خلال الإعداد السينمائي لأعمال روائية ومسرحية ، بالإضافة إلى الاضواء النصية للممارسات المعاصرة في الفنون الأخرى (من هذا كان اهتمامي بالترجمة من وسيط إعلامي لآخر أو ما يطلق عليه «ميتز» للتداخل السينمائي بين اللغات ، Semiotic interference between language ، (٦) .

■ - وأخيرا الممارسات النصية الأشمل لتكوينات الخطاب discursive formation

■ (ميشيل فوكو) .

وعلى سبيل المثال .. طرق وسائل تكوينات الخطاب الأساسية للصهيونية عبر توسعها نصوص فيلمية وكيف تطورت عبر الزمن وفق ما يسمى «فوكو» ، القوة الموجهة ، Vector of determination” وكذلك العلاقات الفرعية بين أشكال الخطاب، وكيفية تردد صداها عبر الأفلام، «ما قبل فعلا ، “already said” وما قبل قبله “Prior speakings” (باختصار) على لسان الصحفيين والسياسيين ورجال الدين والدعاية ، وهو نفس الاهتمام الذي أوليته لعقيدتي الأحياء والتلقيح بين النصوص inter-Fecundation بين النصوص، لذا كان اعتمادى عن نص معين بين معين والآخر لرؤيته كجزء من تكوين خطابي، أو كمقابل للنصوص أخرى (النصوص الصحفية كمثال) التي قد تشاركها أو يشاركها منطقها الصنعى بنية للشعر (رايموند وليامز) .

والمنهج النصي والخطابي يتوافق تماما مع النتاج الثقافي لشعب يفخر بذوع من الامتياز ذي التفوق في علاقته بفكرة النصية Textuality والتي خلقت لديه نوعاً من السحر ، بل اللذة

(٦) كريستيان ميتز : اللغة والسينما، ص ١٦٠-١٦٥ .

(*) ملف من الرق لمكتوب عليه صيغة صلاة ، الشماع ، يوضع في عضادة الباب - وتسمى بهذا الاسم - وتعلق على الجانب الأيمن . وجرت العادة على أن يقوم الشخص للدخل المنزل أو المغادر له يوضع يده عليها قائلاً : « ليحفظ الله خروجي ومجيئي من الآن وإلى الأبد »... والبعض يقبلها عند الدخول والخروج .
انظر د. رشاد عبد الله الشامي - الشخصية اليهودية الاسرائيلية والروح العدولية ، ص ٣٦ - عالم المعرفة - الكويت . (المترجم)

الجنسية erotica مثل ثقيل المزوزا Muzuzah (*) والرقص حول النص في عيد رأس السنة Simchat Torah ، سمحت توراه ، (*) شعب تاريخه يتميز بوقرة النصوص ، والاشعار المسيحية Messianic Verses للشاعر السفاردي ، إدموند جابيه Edmond Jabés نغزو تفرق اليهودية إلى شدة تعلقها بالنص كما يرى أن لليهودي لثائه يعتبر الكتاب المقدس هو وطن الأسلاف ووطنه . وبهذا المعنى فهو لا يشارك ، جورج ستاينر ، فقط من أن ، النص ووطننا ، فقط ، بل وتمجيد النص والكتابة في أعمال سفاردي آخر هو ، جاك دريدا ، الذي كتب مقالة عن ، جابيه ، يتحدث فيها عن علاقة التبادل المشترك بين لليهود والكتابة باعتبارها علاقة مؤسسية .

فاليهود قد اختاروا الكتابة Scripture والكتابة Scripture اختارت اليهود (٧) . من هنا فإن إسرائيل الدولة ترتبط بعلاقة شديدة التشابك بالنص ثمرة ذكره تاريخية بمعدة تغذيها النصوص التاريخية (التوراه - التناخ) (**) والتوراه الشفوية (***) ، بالإضافة إلى نتاج الكتابات الصهيونية المعاصرة . بهذا المعنى فإن كثيرا من الأفلام عند مناقشتها يمكن رؤيتها كنصوص صهيونية ولا تعبر حرفيا عن مجازات الصهيونية فقط (جعل الصحراء تزدهر كمثال) ، بل ترجمه وتعبيرا عن السرد السائد (جيمسون) من خلال السينما كوسيط .

ومع هذا كله فإن ، التحليل النصي ، وفكرة ، التناص ، أو علاقات التناص وحدها ولا تنصح عن دلالات الفيلم ، من هناك كان اعتمادي أيضا على المنهج السياقي Contextual ، ذلك أن الأفلام تعبر عن بيلتها الثقافية ويشكلها التاريخ وتتأثر بالأحداث ، والفصل بين النص والسياق أو بين ، الداخل ، و ، الخارج ، في مثل هذه الحالة يصبح مفتعلا نظرا للتداخل والاختراق السهل فيما

(٧) انظر جاك دريدا : الكتاب أو المكتوب أو العهد القديم كما يطلق عليه فرقة للفرانين - المترجم - إدموند جابيه وقضية الكتاب ، في الكتابة والاختلاف من ٦٤-٧٨ ولينا ، جورج ستاينر ، النص ووطننا في ، Salmagundi ، ٦٦ وثناء ربيع ١٩٨٥ ، من ٤-٢٥ .

(*) هو اليوم من التاسع من أيلول ، عيد السكوت وفيه ينتهي لليهود من قرامة ، التوراه ، ويبدأ الاحتفال بمواكب حاملين لفائف التوراه ويدور الأولاد تحت من الثلاثة عشرة والأطفال حول منصة التوراه في المعبد والكل يغني ويرقص - المترجم انظر : شكوب عبد الوهاب : المسرح العبري ص ١٨٥-١٨٦ .

(**) التناخ : أحد الأسماء التي يطلقها لليهود على كتاب العهد القديم ، وهي اختصار لأسماء أجزاء الثلاثة : الداء اختصار لكلمة التوراة والتون اختصار لكلمة تنكيم (الانبياء) والخاء اختصار لكلمة (كدرقيم) (المكتوبات) ولكنها تنطق في نهاية الكلمة خاء . انظر : رشاد سامي - اشكالية الهوية الاسرائيلية ، ص ١٠٨ ، عدد ٢٤ ، عالم المعرفة - الكويت - (المترجم)

(***) الاحاديث الشفوية المنسوبة إلى موسى .

(٨) فردريك جيمسون : اللاوعي الميلسي .

بينهما. فالسياق ذاته Context قد مر وعبر خلال مايسميه « جيمسون » للتناص السابق^(٨) Prior textualization في حين تم لاختراق النص تماما بتشكيله بعناصر سياقية وتطور الممارسات التكنولوجية والسينمائية والمرحلة التاريخية التي تتحدث بها الشخصية وهكذا. من هنا يجب رؤية السينما الاسرائيلية عبر سياقات متعددة .. تاريخية واقتصادية وسياسية وثقافية ودراستها عبر ميادين مشتركة متعددة (عبر تخصصية) inter-disciplinary .. وكمثال لايضاح نمو دور قوانين الدولة والحوافز المالية التي تمولها الحكومة وعلاقتها بصناعة السينما ومدى تأثيرها على الأفلام التي تتناول أحداثا معاصرة.

كما استعنت بفكرة « لوسيان جولدمان » عن التماثلات homologies بين بنية السرد واللحظة التاريخية لتقريب المسافة بين النص والسياق، وهي الفكرة التي عمقها « فريدريك جيمسون » في كتابه « اللاوعي السياسي » لعقد موازنة بين عالم الفيلم المصغر والعالم الاجتماعي الكبير . وكمثال فإن نزعة الأفلام الشخصية لفترة السبعينيات والثمانينات في تقديم أبطال لا ينتمين يعانون الاحساس بالعزلة ورهاب الأماكن المظلمة، يمكن قراءتها كاستعارة تعكس شعور مخرجيها بالهامشية والحساسية السياسية لدولة محاصرة ومعزولة سياسيا من غالبية دول العالم . والذكر للدائم « لموتيف » البحر في أفلام « توم البصاص » ١٩٧٢ - الهندقية الخشبية - ٨٠ - يمكن فهمها بالمثل على أنها بمثابة الاستغاثة بملاذ مالي اتجاه غرب أكثر « عاطفا » .

وقد استعنت بمفهوم آخر له أهميته في تقريب المسافة بين النص والسياق، ألا وهو مفهوم الامتزجة أو المجاز Allegory عند « أريك ليورياخ » ، وه «نصوص فلتشر» و « ولترينجامين » و « بول دي مان » ، والتي تعد بمثابة شظايا تعبير تساعد على فك الشفرة التأويلية، وهو المفهوم الذي طبقه فريدريك جيمسون وه اسماعيل كسفير « على الانتاج الثقافي للعالم الثالث » . ففي مقالة لـ « فريدريك جيمسون » بعنوان « أدب العالم الثالث في عصر للرأسمالية متعددة الجنسيات »^(٩) يطلق حكما عاما فيه شيء من العجلة « بأن كل نصوص العالم الثالث »^(١٠) هي استعمارية (مجازية) « حتى تلك النصوص المظلمة بطاقة شهوانية فإنها على حد قوله » تقدم بمدا سياسيا بأخذ شكل المجاز على المستوى القومي . ومصير الفرد الخاص ماضيا لا تعبير مجازي عن الواقع العام المرير لمجتمع وثقافة

(٩) لوسيان جولدمان : مقالات في منهج سيكولوجية الادب .

(١٠) فريدريك جيمسون : أدب العالم الثالث في عصر للرأسمالية متعددة الجنسيات (Social Text ١٥ خريف ١٩٨٦) ص ٨٥ - ٨٨ وايضا نقد المقالة في نفس المجلة (خريف ١٩٨٧) ص ٢ - ٢٥ .

للعالم الثالث. أما «اسماعيل لكسفير» فهو يقتضى فى مقابلته « مجازيات للتخلف » نوعين من المجاز فى السينما البرازيلية الجديدة . الأول هو مجازات أنصار اللغائية (*) teleological والتحصينية (***) meliorist المتأثرة بالماركسية إبداعات السينما الجديدة Cinema Novo حيث يكشف التاريخ للعيان عن هدف تاريخى ذى معنى . والثانى .. مجازيات حقائق التفكير الذاتى فى السينما المرية ، حيث يتزاح التركيز فيها عن المعنى المجازى لمعيرة التأريخ إلى الخطاب ذاته كشظايا متناثرة يبدو فيها المجاز كشاهد امتياز على لاوعى اللغة فى سياق غياب كامل للغائية (١١) .

ورغم أن تعميمات « جيمسون » حول الخاصية المجازية لروايات العالم الثالث وتطبيقات «الكسفير» لبعض الحالات الخاصة تحتاج إلى التعديل والمواءمة فى حال تطبيقها على السينما الإسرائيلية فإنها تنطبق على موضوعنا ، ذلك أن تاريخها يكشف عن واقع واضح لمعرض « المجازات القومية » بالمعنى الذى يقصده « جيمسون » . أفلام البطولة القومية الأولى تشكل مجازات تعليمية يبدو فيها بوضوح أن أهداف الصهيونية الاشتراكية هى التى توجه عن عمد عملية اخراج «الصور الملموسة» والشخصيات النموذجية والوقائع المثالية، بهدف التنافس والالتزام بالقضية الصهيونية . وإذا كان المفهوم الكلاسيكى للمجازيات يعمل معه القصدية والهدف ، إضافة إلى الفعاليات المكتملة للمؤلف الذى يخفى ويلوح ، ولقارئ الذى يكشف ويستكمل ، إلا أن بالإمكان الفصل بينها وبين القصدية الأصلية لإدراك المجازيات اللاشعورية أو الضمنية ، وبذا تصبح جزءاً لا يتجزأ من السياق الذى يقوم عليه الفيلم . لذا يمكن اعتبار أفلام « البروكام » مجازيات غير مرئية للوتر العرقى ومحاولات التقوية بحيث يصبح الزواج المختلط صورة مصغرة للمجتمع تتوحد فيها نزاع الجماعات ، وكذلك الحال فى الأفلام الشخصية أو الذاتية التى قد لا تبدو سياسية، يمكن قراءتها على أنها تصور لنا مجازيات للوحدة والعزلة والإزاحة حيث يبدو المصير المتأزم للشخصية - دون ما نعهد - بل ورغم قصد مؤلفيها - « تصويراً وتجسيدا - لغربة للبيئة والوسط و« عزلة » الدولة ككل .

وأخيراً كان اهتمامى بالمشاهد فى النص Spectator in the text .. ذلك أن التجربة

(*) اللغائية : الاعتقاد بأن كل شىء فى الطبيعة يقصد به تحقيق غاية معينة (المترجم) .

(**) التحسينية : الإيمان بأن العالم ينزع إلى التحسين ويأنه فى ميسور الإنسان أن يساعد على تحسينه | فلموس (المورد) . (المترجم)

(11) | smail xavier, " Allogories of underdevelopment: From the " Aesthetics of Hunger to the Aesthetics of Garbage" (Ph.D: dissertation, Newyork university, 1982

الفيلمية (السينمائية) تتأثر بالضرورة بمدى وعي المشاهد للسياسي والثقافي وللشكل خارج النص وتختلفه حقائق اجتماعية مثل الجنسية والعرقية والطبقة والهوية الجنسية . ويتعبير « بلختين » فإن كلمة الفيلم الايدلوجية تتوجه إلى مخاطب addressee - أي متفرج في هذه الحالة - يتواجد في علاقة اجتماعية صريحة مع المتكلم أو لطار النص، وهي هنا المؤسسة للسينمائية وصانع الفيلم. والمشاهد في هذه الحالة محدد دائماً وليس انساناً مجرداً.. بل امرأة أو رجل، لشكلاني أو سفاردي ، فلسطيني أو لي شخص آخر - ذي سلطة قلت لو كثرت - على علاقة حميمة أو بعيدة بالعالم الذي يقدمه الفيلم . لذا يجب ان نضع في الاعتبار ليس فقط الجمهور الذي يخاطبه الفيلم صراحة أو ضمناً ، بل وايضا امكانية القراءات الخاطئة والمحدقة ، أي الطريقة التي يمكن أن يفسر بها الفيلم تفسيراً مختلفاً من قبل جمهور مختلف، نظراً لطبيعة الخبرة أو التجربة عند قطاع معين من الجمهور، وكمثال فإن سكان اسرائيل من السفارديم - يمكن أن يحدثوا قوة ضغط معادية لزاء تمثيلهم الجائر.. اذن دلالة الفيلم وكما أرى قد تكون مدعاة للمصالحة أو معلاً للخلاف والمقارمة .

والنزاع والصراع حول الدلالة الفيلمية يجرى أيضاً على صفحات الصحف للسينمائية وغير السينمائية والكتب . والجهد المبذول لتحليل و textualize السينما الاسرائيلية يكاد يشق طريقه الآن بالكاد، إذ لا يوجد سوى دراسة ، جوريا جاكوب لوزوني ، بعنوان « الفيلم الاسرائيلي ، تأثيراته الاجتماعية والثقافية فيما بين ١٩١٢-١٩٧٣ » والذي قدم كرسالة ماجستير بجامعة ميتشجان عام ١٩٧٥ وطبع عام ١٩٨٣ . وفي حين يقدم الكتاب بعض الملاحظات حول حبكة الأفلام مع بعض المعلومات السياحية ، إلا أنه يفتقر إلى المنهجية ، لذا لا يقدم سوى القليل من التحليل السينمائي والسردى أو السياسي بصفة خاصة . فهو كتاب ، حول الموضوع، وليس « عن الموضوع » ، إذ يعيد انتاج نفس الاساطير كما تفعل الأفلام دون أي احساس بالقطعة Rupture أو التمزق والاثارة ، فضلاً عن النقص الشديد في المعلومات أو معرفة بالمجتمع السفاردي في اسرائيل الذي يصفه الكتاب أكثر من مرة « بالفرابة » والذين وصلوا لاسرائيل مصابين ، بأمراض من استوائية تكاد تكون مجهولة ، وبلا عمل^(١٢) هذه الأصول الاسرائيلية، المزعومة عن السفارديم ماهي إلا جزء صغير من الجغرافيا المتخيلة. ووصف حياتهم ، بالفاقة أو البطالة ، يعطى انطباعاً مضللاً حول ظروف حياتهم المادية التي خلقوها وراهم. ويضيف الكتاب في لغة فيها تحيز وتعصب غريبين أن يهود

(12) Ora Gloria Jacob, the Israeli film: Social and cultural influences, 1912-1973, p 22.

(١٢) المرجع السابق ، ص ٢٣ و ٢٥ -

شمال افريقية ليسوا عرقيا من أصل قبي، تجد من بينهم سحر وخرافات لاتعرفها للشريعة اليهودية^(١٢). وفي حين لايرد ذكر للتسليطين في كتاب « جاكوب ارزوتى، فإن الحد الخاص من مجلة « الأدب والفن الافريقى (صيف ١٩٧٨) الذى أعده «جاي هيبيل» و « يانن أو فراد Janine Euvrand يعتبر كما يشير عنوانه إلى حد ما محاولة لاقامة حوار اسرائيلى فلسطينى . ويتكون الكتاب من لقاءات مع مخرجين ومؤرخين يهود وعرب || رلم ليفى - ليندا بوليتى - موشيه مزراحي - ايجال نيدام - مونهك نخار - فلوراك - توفيق صالح || على مقالات لكل من « محمود حمين - محمد بن سلامة - وليد شميوط - أمنون كابلوك - على شوباشى). باختصار فإن كتاب Israel palestine : Que peut le cinema بمدنا بمجموعة ثرية من الانطباعات غير منظور بديل، بخلاف هاتين الدراستين هناك بعض المذكرات ممن ساهموا فى صناعة السينما الاسرائيلية يرتبط: اثنان منها فقط بالسينما وهما كتاب « صناعة العلم ، لمارجوت كلاوزنر، والذى أصدره الاستوديو الذى كانت ترأسه فى « هيزايا، عام ٧٤ و كتاب «ياكوف ديفيدون ، : الحب المحترم - ١٩٨٣- وبشكل عام فإن الحديث عن السينما الاسرائيلية فى غالبية هو من مهام للنقاد الصحفيين أو كتاب غير متفرغين يعملون بالسينما الاسرائيلية . وتعتبر مقالة « يهودا هاريل، أول محاولة لعمل مسح عنها فى كتاب « السينما منذ نشأتها حتى الآن^(١٤) الصادر عام ١٩٥٦، فى حين كتب « ناثان جروس، و « إراى أجمون، و « رينان شورر، مقالات نقدية مفيدة فى الصحف الاسرائيلية^(١٥)، وفيما عدا هذا فإن النقد السينمائى يقتصر فى معظمه على الاستعراض والنقد اليومي للصحفيين . وقد ذكرت بعضها فى محاولة لتفكيك المنطق الضمنى لخطاباتها، وتكون بمثابة نقد شارح Mela-critique أو مايسميه «مينز، «الصناعة الثالثة ، أو «الملحق للفرى ، لصناعة السينما ... أو الأجهزة النقدية التى تتوسط العلاقة بين الجمهور والفيلم.

ذلك أن النقد الصحفى الاسرائيلى شأنه شأن النقد السينمائى فى كثير من العالم يزرع للانطباعية ويعبر عن مقولات عامة عفى عليه الزمن ليحل مكانه نظرية معاصرة ، وإن مجلات

(١٤) يهودا هاريل : ثلاثون عاما للفيلم الاسرائيلى فى السينما من بدايتها حتى الآن ، تل أبيب ، ١٩٥٦، ص ٢٢٩-٢٣٠.

(١٥) ناثان جروس : الفيلم الاسرائيلى من ١٩٠٥-١٩٤٨ مجلة Kulona (الصور المتحركة) (١٩٧٤) ص ٩٢-١٠٣ وايضا : السنوات الخمس للاتية للسينما الاسرائيلية من ١٩٥٣-١٩٥٨ نفس المجلة = (ابريل - مايو ١٩٧٥) ص ٦١-٧٤.

* أرى أجمون : السينما الصهيونية والفيلم الاسرائيلى، Musage ١١ (١٩٧٦)

* رينان شورر : سينما اسرائيلية .. تاريخ اسرائيلى ، سكير هوداشيت Skira Hodashit ، مايو ١٩٨٤.

سينمائية على سبيل المثال مثل ، كولنوا Kolnoa و ، كلوز أب ، واستراتيم، Stratim والتي كانت تطبع بصفة غير منتظمة – مازالت تكتب بتكليف عن سينما المراف والتي آلت في السقوط لحدما دون أن تقترب أو تمس للتيارات النظرية التي أعقبتها كالماركسية والسيموطيف والتحليل النفسي .

أكثر من هذا فإن نقاد السينما في إسرائيل يتزعون لرؤية للسينما الاسرائيلية من خلال العدسات المشوهة للفن الراقى وتحيز حول العرق بدعوى لاماج واضفاء ، ذات مثالية غربية ، في الوقت الذي يحل فيه نقاد السينما المعاصرة مثل «ريتشارد ناير» و«جين فيور» فكرة ، النيوتوبيا ، أو المثالية ، للكشف عن الدلالات العميقة لموضوعات شعبية ، هابطة أو شعبية ، مثل الكوميديا الموسيقية ، بينما ينظر النقد الاسرائيلي باستخفاف لافلام «البيروكاس» الشعبية باعتبارها ، سوقية ، لا تستحق الاهتمام، في حين ان السينما الاسرائيلية – في رأيي – في حاجة إلى منهج معاصر يتناسب مع ثقافتها وتعقدها الايدولوجي .

إيلا شسوحات

www.aylashshouh.com

الفصل الأول

البدائيات في «الباشوف»



شيمون بروفسكي ... فيلم «أوديد التائه»

الفصل الأول

البدايات في الياشوف

عرفت فلسطين السينما منذ بداياتها الأولى عام ١٨٩٦ عندما صور فيها «لويس» و«أوجست لومبير» لقطات ساحرة ومدهشة Exotic كما فعل في كثير من دول العالم الثالث كالْمكسيك والهند ومصر، ومع نهاية القرن قام مصور «توماس انيسون» بتصوير مشاهد محلية .. خاصة في القدس. وفي حين كان فيلم الأخوة لومبير «محطة قطار في القدس» صدى لفيلمها «وصول القطار إلى محطة سينوت» فإن فيلم «انيسون» «الرقص في القدس» عام ١٩٠٢ يذكّرنا بفيلمه «رقصة فاتيما» رياستلن الفيلْم التاريخي «من المهد إلى الصلب» (*) From Manger to cross ١٩١٢ اخراج «ولكوت كريستيان» فإن غالبية ما أنتج في فترة السينما الصامتة كان قاصداً على الأفلام الإخبارية والرحلات والتسجيلية التي صور غالبيتها أجانب غربيون استهوتهم مناظر فلسطين الأسطورية. وقد صور فريق الأخوة لومبير مشاهد من فلسطين لعرضها على الشاشات الأوروبية. ولم يكن فيلم من «المهد إلى الصلب» مجرد قصة المسيح بل قصته وقد أعيد خلقها على الأرض التي شهدت مولده. لقد بدأت عروض السينما في فلسطين قبل أن توجد دور العرض كما حدث في بلاد أخرى. وكان الإيطالي «كولارا سالفاتور» أول من بدأها في عدة مدن، كما عرض بفندق «بوربا» بالقدس عام ١٩٠٠ واحداً من أوائل هذه العروض وهو فيلم «يوميات محاكمة دريفوس» الذي يدور حول أحداث محاكمة الضابط اليهودي الفرنسي في قضية العداء ضد السامية والتي جرت أحداثها بفرنسا في سبتمبر ١٨٩٩. وقد ارتبطت حركة إنشاء دور العرض فيما بعد بمصر كبرى مركز لصناعة السينما في الشرق الأوسط. وأول سينما افتتحها يهود مصر في القدس عام ١٩٠٨ هي «أوراكل» Orakle وكان جمهورها يمثل أشقانا من الجماعات الدينية والعرقية. وكان أول اعتراف رسمي بأهمية السينما الثقافية من «الياشوف» (ويقصد بها بالعبرية المستوطنون اليهود الصهاينة في

(*) الفيلم انتاج أمريكي لشركة «كليم» من اخراج الأمريكي «سيني أولكوت» (١٨٧٢-١٩١٩) الذي يعتبره المؤرخ السينمائي لويس جاكوب في كتابه «نهضة الفلم الأمريكي» واحداً من أفضل ثلاثة مخرجين في فترة السينما الصامتة، بل ويضحه بعد «جرفيث» وهو ممثل مسرحي بدأ الاخراج مع شركة «بيوجراف» سنة ١٩٠٤ لمدة عامين إنتقل بعدها لشركة «كليم» كمخرج أول للشركة حيث قدم لها أكثر من مائة فيلم لمنازت بحرفية الاخراج والتصوير الخارجي. من أشهر أفلامه «بن هور» ١٩٠٢ «لوليفرتوت» ١٩١٢ - سافر إلى إيران لحساب الشركة وقدم أفلاماً سياسية أثارت جدلاً، وخلال علمين زار خمسة عشر بلداً منها القدس حيث لخرج هذا الفيلم الديني الذي أثار استياء لشركة عرضت اسمه من الفيلم لفترة ثم أعادت عرضه بعد تجلحه. وقد أثار فيلم «من المهد إلى الصلب» عند عرضه في إنجلترا جدلاً بين الملقين وطلاب البعض بدمه ولم يتخذه إلا موقف «لورنيل زنجويل» أحد دعاة الصهيونية ليستمع عرضه. ومع نهاية الثلاثينيات كان يعتبر واحد من أفضل عشر مخرجين في السينما الأمريكية (المرجم).

فلسطين) جاء على لسان ، ماتير ريزنجومي ، أول عمدة لتل أبيب والذي زار الإسكندرية عام ١٩١٣ للاطلاع على كيفية إدارة دور العرض . وهي الزيارة التي ساهمت على إنشاء أول دار عرض في تل أبيب وهي سينما ، عدن ، عام ١٩١٤ كما تعلم فيها الممثل ، ياكوف دافيدون ، أحد اصحاب دور العرض الأوائل حرفية السينما في ستوديوهاتها . كانت مصر مركزا دوليا في المنطقة لتوزيع الأفلام ومعظمها أوروبي وأمريكي ومن خلالها كانت تعرض هذه الأفلام في فلسطين .

وقبل إنشاء معمل ، يوروشاليم سيجال، Yerushalyeem Segal للترجمة العربية في تل أبيب كانت الترجمة تتم في القاهرة على يد المترجم ، بيوريلو Piorilo ، (*) . وهناك شواهد تاريخية على مستوى الانتاج لهذا الروابط بين مصر وفلسطين . في الأربعينيات قام المنتج «يونا فريد - مان» بانتاج فيلم يعتبر من أوائل الأفلام الاسرائيلية باسم « مدينة مؤمنة » Faithful city (١٩٥٢) بعد أن اكتسب خبرته من شركته في مصر التي كانت تنتج أفلاما مصرية قام ببطولتها كبار النجوم والمطربين مثل محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش (١) . ومن فلسطين طلب عربي من باغا من ، ناثان اكسلورد Nathan Axelord ، عام ١٩٤٤ لخراج فيلم اخباري بالعربية عرض في معظم المدن الفلسطينية . كما وجهت إليه دعوة من عربي بالقدس - نيابة عن نفسه وشركاه المصريين - لاجراج الفيلم الروائي الناطق بالعربية ، أمينتي ، " My wish " ، حيث استعان بمترجم أرمني لعدم معرفته العربية وهو فيلم يقوم على نفس حبكة افلام الميلودراما التي تجمع بين الأغاني والرقص والتي اشتهرت بها الأفلام المصرية حينذاك . ويدور حول معارضة اسرة ثرية لابنتها من الزواج من شاب فقير وارغامها على الزواج من زوج ثري . وفي نهاية الفيلم وبعد ان يصبح البطل الفقير ثريا يتزوج من حبيبته .

وقد لمس الفيلم بعض الموضوعات ، الحساسة ، حيث تدور أحداث أحد المشاهد بجوار نهر هاريكون Hayarkon river (منطقة في تلك ابيب) والفلسطينيون يتشدون أغنية ، بلدنا الجميلة ، وفي مشهد آخر تعبر شخصية هامة مؤتمرا للمواطنين للعرب . لقد صور الفيلم فيما بين نهاية عام ١٩٤٥ وبداية عام ١٩٤٧ وعرض في العديد من المدن العربية إلا أنه لم يعرض في فلسطين خشية إثارة للنزاع بين العرب واليهود . ومع صدور قرار الأمم المتحدة بتقسيم فلسطين أخذ منجوه نيجانيف الفيلم إلى بيروت خشية أن يعرف أن الفيلم انتاج صهيوني (٢) .

(١) نائبه بن زكيا : عندما سورت راشيل عارية ، سارييف ، يونيو ١٩٧٨ . ملحوظة : المعروف أن انتاج أفلام عبد الوهاب الأولى وفريد الأطرش جاء على يد الشولم . وغير معروف أن ، فريدمان ، هذا كان شريكا في في من شركتي الانتاج وربما كان هو موزع أفلامها . (المترجم) .

(٢) فيما يتعلق بالمادة الخاصة بالمخرج ، اكسلورد ، فاعتمد على لقاء معه تم في مايو - يونيو ١٩٦٨ .

(*) ليوريلو فيوريلو .. كان موظفا في مصلحة المصلحة ثم رئيس قسم التصوير الشمسي ولول من قدم الترجمة على الشاش منذ عام ١٩١٢ وأصبح المسحكر الوحيد لها وبكل الفئات لفترة مابعد الحرب العالمية ، المترجم .

وما أن ثارت العروض الأولى الاهتمام .. خاصة بعد عرض « يوميات دريفوس » في فندق « يوريا » حتى دعا « ليلزر بن يهودا » - أحد الرواد الذي نادوا بإحياء اللغة العبرية - بإطلاق الكلمة العبرية « رى أونا » re inoa - وتعنى الصور المتحركة - على السينما توغراف « وهو الاهتمام الذي كان مدعاة للدهشة حيث كانت الصحافة العبرية والمؤسسات الصهيونية تتجاهل السينما تماماً باعتبارها « لا تتناسب مع العالم الروحي لأرض إسرائيل » « ليرتس إسرائيل » .. أو أرض التوراة والجذور^(٣) . وهو موقف للصغوة الذي اقتدرن بالمؤسسة الثقافية الإسرائيلية حتى الآن . وفي الوقت الذي كانت تصدر فيه مجلات متخصصة عن الفن السابع في أوروبا وأمريكا كان موقف الكتاب والنقاد في إسرائيل هو تجاهلها، بل وإلزام أصحاب دور العرض بالاكتماء بترجمة بعض المقالات الأجنبية .. أو كتابة « تقديم » أحياناً بهدف التبريق . ولم يظهر في ميدان الكتابة عن السينما حتى عام ١٩٢٧ سوى اسم الكاتب « فيجندور هايرى » بمقالة له عن شارل شابلان^(٤) . أما النقد السينمائي فلم يعرف إلا في نهاية الخمسينيات مع صدور مجلة « فن السينما » Omanut bakolnoa .^(٥) فلم يعرف إلا في نهاية الخمسينيات مع صدور مجلة « فن السينما » Omanut bakolnoa . ديفيد جرينبرج ، والتي استمرت فيما بين ١٩٥٧-١٩٦٣ .

وقد أثار ظهور سينما « أوراكل » في القدس عام ١٩٥٨ موجة من الغضب لدى متطرفي طائفة اليهود الأشكناز حيث اقتحم ثلاثة من « لياشوف » دار العرض ولوقفوا عروضها وكان من بينها فيلم « قضية دريفوس »^(٥) . وفي عام ١٩٦٣ كتبت صحيفة « أهدوت » (الوحدة) عن المصنقات الدينية ساخطة على السينما توغراف (وخاصة أنها ملك الروماني) «ايوجين يورلنش » لأنها تنجح الاختلاط بين الجنسين . كما ارتفعت أصوات الغضب والاحتجاج من القيادات الدينية والعلمانية إزاء عروض السينما والمسرح^(٦) . وهو الموقف الذي ملازال فلنما حتى الآن بين الدوائر الدينية المتطرفة التي تعترض على عروض يوم السبت المسائية .. بخلاف أصوات أخرى لأسباب مختلفة . ومع أن السينما اعتبرت تسلية منمعة إلا أن بعض اليهود استخدموها لأغراض خيرية . وفي حين تشيد صحيفة «العنبر » (Haor) بهذا الاتجاه لمساعدة المحتاجين، نجد أن صحيفة « العامل الشاب » Hapoel hatzair تنقد أسلوب العاطلين هذا بنشر الاعلانات عن « عروض السينما » لصالح المعوزين والأسر المحتاجة وجمع بوطه العروس الفقير bakhnasat kala ودفع

(٣) أوام كلاين : « عرض أول فيلم صامت » في مجلة Kolnoa (أبريل - مايو ١٩٢٥) .

(٤) فيجندور هايرى : شابلان الفنان في هالوتس - أول فبراير ١٩٢٧ .

(٥) كلاين : عرض أول فيلم صامت ، ص ٧٦ .

(٦) إبراهيم أدارفي : العشرين سنة الأولى ، تحرير (أ. يوفى) ، ص ٥١-٥٢ .

دية المسجونين .. مما يجعل من التبجح مجالا للاستغلال دون رقابة وإشراف ، (٧) . وقد أثار توزيع الفيلم الناطق - كما حدث في أوروبا - تأثيرا عاما بالسينما .. خاصة من الموسيقيين .. ليس فقط لما قد يلحق بهم من ضرر اقتصادي ، بل لأسباب وطنية ، ولما تحدثه السينما للناطق من آثار سلبية على اللغة العبرية .. إن الأهمية المتزايدة للسينما الناطقة يعرض استقلالنا وحياتنا الروحية في أرض إسرائيل للخطر . فهي ستسرب إلينا - مثلنا لم ليينا - الثقافة الأجنبية على حساب اللغة العبرية وتعرض علينا رؤية وصورا ليست منا تبعد جيل الشباب عن شعبه وثقافته .. فضلا عن الاموال التي ستعود على الأجانب ، (٨) .

وأول فيلم ناطق عرض في فلسطين في نهاية عام ١٩٢٩ هو ، سوني بوي Sonny Boy (١٩٢٩) والذي عرض قبل ، مخفي الجاز ، (١٩٢٧) وقد ارتبط بكلمة جديدة دخلت قاموس اللغة العبرية وهي ، كالنوا ، Kalnoa أو ، الصوت المتحرك ، Moving sound التي لطلقها الكاتب ، يهودا كارني ، . وقد واكب تطور صناعة السينما في ، ألياشوف ، (المستوطنين الصهاينة) تطور النشاط الصهيوني في فلسطين وكان امتدادا له ، مما أدى إلى التوافق والتناغم بين رواد السينما ورواد الصهيونية . وأول فيلم صهيوني قصير أخرجه ، موش موراي روزنبرج ، في فلسطين وهو ، أول فيلم عن فلسطين ، ١٩١١ ومدته اثنتي عشر دقيقة ويدور حول الأنشطة الصهيونية والأماكن اليهودية وقد تم عرضه في المؤتمر الصهيوني الثاني عشر الذي عقد في مدينة ، بازل ، .

وفي عام ١٩١٢ صور ، اكيفا لري فايز - أحد مؤسسي تل أبيب - فيلما عن أرض فلسطين " Eretz Israel " قام بتوزيعه ، الصندوق القومي لليهودي ، (٩) وهو ما فعله بعد ذلك مخرجون مثل ، ياكوف بن روف ، وه ناثان اكسلورد ، وه باروخ لجانتي ، ، بل إن مخرجا مثل ، اكسلورد ، كان يعتبر نفسه صهيونيا من الدرجة الأولى ثم سينماتيا بعد ذلك (١٠) . كانت المنظمات الصهيونية ، مثل الصندوق القومي لليهودي ، وه الوكالة لليهودية ، وه الاتحاد العام للعمال ، هي المسؤول الرئيسي لمثل هذا الانتاج بهدف عرضه في الخارج أولا ثم في الداخل ثانيا .

(٧) كلاين ، عرض أول فيلم صامت ، ص ٧٨ .

(٨) Yehoash Hirschberg: " Music in the Aviv" in the First Twenty Years, ed, Yoffe, p. 110.

(٩) فيلم روزنبرج موجود في أرشيف ، راد ، بالقدس ، وفيلم ، فليس ، أرسل لتحميله في الخارج إلا أنه فقد أثناء الحرب العالمية الأولى .

(١٠) رينين شور : اكسلورد كان هناك ، Bamahane مرقم ■ (مايو ١٩٨٥) .

وقد أدت المشاكل المالية التي ولجتها الرواد من المخرجين (الصهاينة) إلى اعتمادهم على المؤسسات الصهيونية مما أوقعهم في مصيدة الجهاز الدعائي وإلى ندرة إنتاج الأفلام الروائية حتى بداية الستينيات حيث اقترنت الأعمال التسجيلية بالدعاية للصهيونية والتي كان بعضها يروج لمؤسسات ومشروعات خاصة.

لقد انظر أبرز رواد السينما وهو، ناثان أكسلورد، على سبيل المثال أثر وصوله فلسطين قادما من الاتحاد السوفيتي إلى التخلي عن اخراج أفلام روائية بعد أن أدرك استحالة أن ينطلي يهود «اليشوف» والذين كان لايزيد عندهم عن مائتي ألف تكاليف فيلم .. حتى ولو بميزانية بسيطة . وكان قد غادر الاتحاد السوفيتي في الوقت الذي كان فيه «سورجي ايزنشتاين» على وشك تصوير فيلمه «المدرعة بوتكين» (١٩٢٥) وكان «فيرولد بودفكين» يخرج فيلم «الأم» (١٩٢٦) - بأمل الاشتغال بصناعة سينما «اليشوف» لكنه سرعان ما أدرك أنه عليه أن يقوم بالمهمة وحده من الصفر، الأمر الذي دعا «ياكوف بن دوف» أحد المصورين للرواد قبل أكسلورد و«أدجائي» للسخرية من فكرة صناعة السينما التي جاء بها الواقف الجديد قائلا بأن مثل هذه الصناعة لن توجد إلا في بلد لا يقل عدد سكانه عن أربعين مليوناً على الأقل !! إن السينما في فلسطين مجرد سراب Fata morgana^(١١). وأصناف قلائد : لنقى لا أسور إلا بناء على طلب من الصندوق القومي اليهودي وأعيش من دخل محل التصوير الفوتوغرافي . (في عام ١٩١٩ أنشأ شركة أفلام تحمل اسم «مينوراه» Menorah لم تعمر سوى عام واحد)^(١٢). ومع هذا فقد تمكن «أكسلورد» بعد عام ونصف من اخراج أول فيلم إسرائيلي طويل هو «الرائد» عام ١٩٢٧ (Ilekhalutz) تم إنتاجه بالاشتراك مع «يروشايم سيجال» والشاعر «الكسندرين» ويتناول معاناة الرواد اليهود، إلا أنه لم يستكمل نظراً للصعوبات المالية وكان ضله بمثابة امتحان مرير لمعاناة رواد السينما أنفسهم، وعلى إثر هذا الفشل كون «أكسلورد» شركة إنتاج «مولدت» Moldet (أرض الوطن) بالتعاون مع آخرين لم تقدم خلال سنوات عمرها الخمس سوى عدد من الأفلام الإعلانية مثل فيلم عن نبيذ «ريشون لي زيون» و«زيخارون ياكوف» وأفلام تسجيلية حول بقاء مدينة «تل موند» وأفلام أول جريدة سينمائية إسرائيلية «ياسون مولدت» Yomen Moldet والتي تمثل

(١١) المرجع السابق، ص ٢٣.

(١٢) للمزيد عن بن دوف انظر مقالة ملحم ليرفين عنه بعنوان «ياكوف بن دوف» وبدلية صناعة الفيلم اليهودي الصامت في ايرض اسرائيل ١٩٢١-١٩٢٤ و Kathedra ■ (ديسمبر ١٩٨٥)، ص ١٢٧-١٢٥.

تحسولا له دلالة بالتمسبة لما سبقه من إنتاج في «الياشوف» فهو مشروع جماعي أكثر منه مبادرة فردية ، حيث قام لكسلورد ، بإنشاء أول معمل بدائي في تل أبيب كان يعتمد على ضوء الشمس مع بعض المرايا والعدسات نظرا لعدم توافر الكهرباء . وفيما بين ١٩٣١ و ١٩٣٤ قام رائد آخر هو الفنان والراقص ، ياروخ اجلداتي ، بإنتاج ثاني جريدة اخبارية هي : يومان آجا (Yoman Aga) كانت تظهر بصيغة مقطعة . وفي عام ١٩٣٥ أنتج أول فيلم تسجيلي ناطق هو «هذه هي الأرض» (Zot Hi hoaretz) اعتمد فيه على لقطات متفرقة من جريدته الاخبارية ، ويعرض الفيلم لتاريخ بدايات الصهيونية في فلسطين . ومع نجاح فيلم لكسلورد ، الروائي ، اوديد اللانه Oded the Wanderer (١٩٣٣) كون شركة ، كارمن فيلم ، التي اتحت الجريدة الاخبارية الاسبوعية ، يومان كارمل ، (Yoman Carmel) لنافس جريدة ، آجا ، .

ومنذ الخمسينيات وحتى نهاية الستينيات (عند ظهور التلفزيون الاسرائيلي) لم يتواجد سوى جريدتين اسبوعيتين تعملان بشكل دائم وتعتمدان على الاعلانات في تمويلهما وهما : يامرن رمل هرزيليا و هادشوت مبينا أو Geva news . وقد اندمجت شركة كارمل عام ١٩٥٨ مع ستوديوهات هرزيليا التي انشأ عام ١٩٤٩ مارجو كلاوسنر ، في حين تم انشاء « ستوديو حيفا» في نفس الفترة تقريبا بالتعاون بين ، يئزحاك اجلداتي ، Yitzhak شقيق ياروخ وموردخاي نافون ، وهكذا لعبت الاخبار اليومية في اسرائيل دورا محوريا وشكلت جزءا من مجتمع «الياشوف» في بداياته ومثلت القاعدة في اقامة صناعة واعده أكثر مما فعلت الأفلام الروائية . وفي حين كانت الاعلانات تمول الجزء الأكبر من الجرائد الاخبارية كانت للمنظمات للصهيونية تمويل غالبية الأفلام التسجيلية والدراما التسجيلية وهي الأفلام التي استقبلتها للدوائر اليهودية في الخارج بالحماس . وكما يقول ، ياكوف دافيدون ، في مذكراته عن عرض فيلم « حياة اليهود في ايرتس اسرائيل » عام ١٩١١ (١٣) كانت دموع الفرح تلمع في عيون الجمهور اليهودي المنمطنة للتحرير والخلاس ، redemption . ويبدو أن شعبية الأفلام الصهيونية - خاصة الأولى منها - لم تكن من أجل التعاطف مع المستوطنين الصهاينة فقط .. بل ومن أجل الرغبة في مشاهدة صورة اسطورة الأرض المقدسة . وقد عرضت بعض هذه الأفلام للتسجيلية في العالم العربي .. وخاصة مصر - مثل فيلمي

(١٣) يقول ياكوف دافيدون في كتابه Fated love ص ٢٧٧ ان فيلم « حياة اليهود في ايرتس اسرائيل» لم يكن يحمل اسم صناعيه لأن مهمة اخراجه استلقت لصور أجطي جاء خصيصا إلى فلسطين ثم سافر بعدها ، ومع هذا يبدو أن الفيلم الذي شاهده دافيدون في روسيا لم يكن هذا الفيلم بل فيلم موشيه روزنبرج « أول فيلم في فلسطين » ١٩١١-١٩١٢ .

اكسلورد ، فى زمن ما، ١٩٣٢ ولأوديد للتائه . وأثارت ردود فعل عاصفة من « أبو الحسن » مراسل صحيفة « فلسطين » بالقاهرة ، كانت تصدر من يافا - بكتابة سلسلة من المقالات ينتقد فيها الدعاية الصهيونية ، طالب فيها لاتحاد العمال العرب بالرد عليها بأفلام مشابهة ، يجب على الاتحاد ارسال بعثة سينمائية من أوروبا لتصوير معالم البلاد وخاصة مسجديها المقدسين وكل الدمار الذى لحق بالمباني الإسلامية والمدن الفلسطينية وعرضها فى كل مكان .. خاصة مصر (١٤) .

إن أكثر ما أثار مراسل الصحيفة لزاء هذه الأفلام مثل « حياة اليهود فى ليرنيس اسرائيل » هو تجاهلها لغائبة السكان العرب بحيث بدت فيها فلسطين وكأن سكانها من اليهود فقط .

وقد قامت الرقابة البريطانية البيروقراطية فى القدس بمنع الأفلام الصهيونية باسم المصالح البريطانية الاستعمارية . وكان من أوائل الأفلام التى منعتها الرقابة فيلم يعكس تطور فلسطين، صوره مصور أمريكي هاو يدعى « جرين » حضر كسائح فى أوائل العشرينات إلى فلسطين على أمل أن يعرض قبل كل مشهد لقطات لنفس الأماكن قبل وصول اليهود إليها . ونظرا لعدم توافر الفيلم الخام استعاض عنها بأماكن قريبة الشبه بالمواقع الحقيقية، وقد منحت الرقابة الانجليزية عرض الفيلم خشية أن يثير عرضه للشغب بين العرب . ومع هذا فقد عرض فى « حيفا » بعد أن استبدل اسمه من اسرائيل الجديدة ، إلى « التراث Legacy » بعد إضافة مقدمة جديدة وعرض لمدة أسبوع واستقبله الجمهور بحماس كما يقول « ياكوف ديفيدسون » - كان شريك ديفيدسون عربى - .. بل وكانت بعض مشاهدته تلاقى النصفيق دون أن يثير غضب رواده من العرب ، (١٥) إلا أن « جرين » بعد عرضه فى حيفا - البعيدة نسبيا عن عين الرقابة لم يعرضه فى القدس أو قل لبيب حيث مقر الرقابة حتى مغادرته البلاد حيث تم عرضه فى الولايات المتحدة بدجاح .. بنفس اسمه الأصلي .

وقد خضعت الجرائد الاخبارية العبرية التى تنبئ مصالح الياشوف (المستوطنين) للرقابة البريطانية بدورها . ومع هذا فقد استعانت سلطات الانتداب البريطانى بخدمات بعض المخرجين منهم كما حدث مع ناثن اكسلورد ، الذى دعاه مكتب الاستعلامات لاجراء أفلام تربية بالعربية لتعليم الفلاحين نظم الزراعة الحديثة . ومن بين الأفلام السنة أخرج فيلمها كما يقول عن تربية الدواجن وفيه يرتدى سكان الكيبوتز ، الكوفية ، كولجته للهوية العربية (١٦) .

(14) L.be'eri, " in Phalestine No one Faints", Al, May 1978, 56.

(15) Davidson : Fated love pp. 214-215

(١٦) فى لقاء جرى مع ناثن اكسلورد فى ٣٠ يونيو ١٩٨٦ .

ولقد أصبحت الأفلام التسجيلية الصامتة والناطقة التي كان يخرجها «تاتان لاسلورد» و«هيلمز ليرسكي» بمثابة نماذج أولية للأفلام الروائية فيما بعد في تبنيها موضوعات ووجهة النظر الصهيونية. وعنوان كثير من الأفلام الدعائية والتسجيلية والأفلام الروائية القليلة تمكّن اهتمامات وجهة النظر الصهيونية اليسوف «مثل أفلام «الرواد» لـ «لكسلورد» و«سايبرا ١٩٢٣» ل«لكسلورد» و«أرض» -٤٧- و«لاسكي» ، وكذلك الأفلام التسجيلية مثل «قيلمي» «بن دوف» ، «بقطة إيريس إسرائيل» -١٩٢٣- وعشر سنوات من العمل والبناء -٢٧- و«فيلم» «ليوهرمان» .. «حياة جديدة» -٣٤- والتي تعكس كلها الحماس الجماعي للنهضة القومية في «الوطن القديم - الجديد» أو كما جاءت بالألمانية في نصوص «تيودور هيرتزل» ، Alineuland . وكانت هذه الأفلام التسجيلية والدعائية تدرس على أبرز موضوعات معينة من أحداث ومناظر وإنجازات الرواد والنمو السريع فيها والمزارع ورصف الطرق وبناء المدن للتأكيد على أنهم «يحيلون الصحراء إلى وروود مزهرة» ، وذلك بهدف جذب مزيد من يهود الشتات من أوروبا - لمزيد من الدعم السياسي والمالي ، (وفي فترة بعد الحرب العالمية الثانية وقام إسرائيل اعتمدت الأفلام على موضوعات جديدة مثل الدفاع عن الوطن والعمليات السرية وإنقاذ اللاجئين والهجرة الجماعية) ، و«كمثال .. فإن فيلم «بقطة أرض إسرائيل» ، Eretz-Israel Awakening الذي كتبه «وليام توبكس» -وهو أحد رواد الصهيونية الأمريكيين الذين عاشوا في إسرائيل وساهم في تنمية السياحة الإسرائيلية- وأخرجه «بن دوف» تم بناء على دعوة من الصندوق القومي اليهودي. ويدور موضوع الفيلم التسجيلي حول ثرى يهودي - أمريكي يدعى «مستر» «بلمومبرج» ويعمل كمسافر قطن يحضر إلى يافا في زيارة سريعة ، إلا أن ليله يقعه بأن هناك الكثير لمشاهدته في أرض «البعث» .. وبعد قضاء شهر يجوب فيه كل مكان يقرر في نهاية الفيلم ، وبعد أن يعثر على قريب له في إسرائيل ، أن يصفي أعماله في أمريكا ويعود ثانية إلى أرض «الآباء» . كما يقدم الفيلم السياحي «بقطة إسرائيل» بعض المدن والكيبوتزات وبعض الشخصيات المهمة في «الياشوف» «كبرهان سلطع على نجاح حركة إحياء اللغة العبرية» . وبمثل أسلوب السرد المصاحب للفيلم أول محاولة رائدة في استخدام شخصية الوكيل الغربي الأجنبي لمحاولة تقريب المسافة بين المشاهد الغربي ، والواقع «الشرقي» على الشاشة . وكما سدرى فيما بعد فإن طريقة التنبير أو «التصوير» هذه سوف تصبح ملمحاً رئيسياً للأفلام الروائية الصهيونية كما في الروايات القبطية Bildungsroman ، كما أضيف إلى الفيلم في حفل الافتتاح مقدمة حماسية للصحفي «يهونا ماجنس» (صار فيما بعد رئيس الجامعة العبرية) ربط فيها بين تاريخ عرض الفيلم ١٤ يوليو وتاريخ وفاة «هيرتزل» ، وقد تم عرض الفيلم في القدس في الرابع عشر من يوليو وهو اليوم الذي يوافق يوم وفاة «هيرتزل» مسيح يهود المالم الجديد

وعلى أنه قال له دلالة لأن « هيرتزل نفسه كان يرى أن قيام إسرائيل ، ليس بأسطورة » (١٧) . وقد ترجم الفيلم إلى ثلاث عشر لغة ليوزع في أنحاء العالم وليصبح أحد كلاسيكيات أفلام الدعاية الصهيونية . وقد ظلت الأفلام التسجيلية - حتى بعد قيام الدولة - التي تنتجها مؤسسات صهيونية وتعرض في عروض خاصة داخل إسرائيل ، لأهداف تربية ، يقوم بتوزيعها خارجيا مؤسسات يهودية .. خاصة في الولايات المتحدة .

ولما كان اعتناء طابع المثالية الصهيونية على الأفلام التسجيلية والروائية يخضع للمتجبن || للمؤسسات الصهيونية (ومنقورها (من الجمهور والنقاد) فقد أدت هذه التبعة إلى نوع من الرقابة الذاتية ، وتناولا أقرب للعلاقات العامة للعمل السينمائي حتى في ظل غياب رقابة حقيقية . وفيلم «الرائد» الذي أخرجه « اكسيلورد » الذي يعتبر أول محاولة في ميدان الأفلام الروائية نموذج على هذا . فقد صاحب إخراجه ضغط من الرأي العام كي لا يتعرض الفيلم لأية « جوانب سلبية » في حياة سكان «الباشوف» . وكان الفيلم يتعرض من خلال وجهة نظر للصهاينة الأوائل لما يلائمهم جبل الرواد من مخاض . وعندما بدأ تصويره في أحد شوارع تل أبيب كان على بطله أن يقع مغشيا عليه أثناء عبور الشارع وتجمع حوله المارة بدافع حب الاستطلاع مما عطل التصوير . وفي اليوم الثاني خرجت الصحف بتقرير مثير حول « أعداء السامية » الذين يصورون مشاهد مرعبة تظهر موت الرواد في الشارع جوعا في محاولة للتفديد بجهودهم ، الأمر الذي عطل الفيلم ومنع ترويجه .. ولنتهي الأمر بعدم استكمال « كان الهجوم على الفيلم كما اعترف « اكسيلورد » نفسه بجسد الاتجاه السائد حينذاك .. يقول مخرج الفيلم : « اتنى اعتبر نفسي صهيونيا قبل أن أكون سينمائيا . لقد كان هدفي كصهيوني اظهار الجوانب الايجابية في مرحلة البناء من أجل هذا أجهدت نفسي بحثا عن زوايا للكاميرا بحيث تبدو الشوارع بشكل أفضل وأجمل مبتعدا عن القذارة والشوارع التي لم يستكمل رصنها بعد» (١٨) . بل ان المخرج رفض سيقا صحفيا بعدم تصويره حروب السفينة ، القاذبا ، بالقنابل عام ١٩٤٨ التابعة لمنظمة الدفاع الوطني العسكرية السرية بزعامة ديفيد بن جوريون حينذاك .

هذه المثالية المسبقة حول واقع الصهيونية في فلسطين / إسرائيل صارت هي الشفرة المهيمنة في الممارسة السينمائية بحيث أصبحت الأفلام بمثابة ترمومتر يعبر عن الاتجاه العام للصهيونية . وكما حدث من ضغط على فيلم « الرواد » حدث على الأفلام التسجيلية والدعائية .. بل وحتى فترة ما بعد إنشاء الدولة . وهي منغوط وصلت في بعض الأحيان إلى حد العبث ، وعلى

(١٧) جيرياليم برست ٤ يولييه ١٩٨٢ .

(١٨) خورر : كان اكسيلورد هناك : من ٢٤ .

سبيل المثال فإن «ناتان جروس» الذى كان يعمل مخرجاً ومنتجاً للهستادروت (الاتحاد العام للعمال) منذ الخمسينيات يعترف بأنه عندما كان يكتب سيناريو فيلم «الكيلو ١٢» - ١٩٥٣ - والذى يصور رصف الطريق إلى «ساتوم» وقبل أن يعاين مكان التصوير كان قد كتب مشهداً يصور العمال وهم يرقصون بعد انتهاء العمل «وهى صورة تتفق مع الشخصية الاسطورية للرواد الصهاينة أدرك استحالة تصويره .. بعد يوم شاق من العمل لم يكن العمال فى حالة تسمح لهم بالرقص .. خاصة وأن معظمهم كان من الدروز وبعض المسنين من السفاردي اليمينيين . ورغم خيبة أمل «الهستادروت» إلا أنهم وافقوا على التصوير .. إلا أن «يوسف بورنستين» مندوب للهستادروت - والذى صاحب اخراج أكثر من خمسين فيلماً لحساب الاتحاد اعترض على تصوير مشهد «الراقصة الجديدة» التى تصور عودة العمال منهكين بعد يوم شاق من العمل تحت لهيب الشمس، وعلى مشهد تستعرض فيه الكاميرا أحذيتهم البالية، ومطالب مع مستشاريه بحذف مثل هذه اللقطات بحجة «أن من المستحيل تقديم صورة عامل فى إسرائيل يرتدى حذاءً بالياً .. وإلزاماً سيقول عنا «الأغبيار» Goyim ؟ رأسحاب التبرعات اليهود فى أمريكا ؟ .. وعلى أية حال فإن العامل فى إسرائيل لا يسير بحذاء منتهى» (١٩) .

هذه النظرة الصهيونية للسيما انعكست بدورها على عروض الأفلام الأجنبية فى إسرائيل . ففي عام ١٩٢٣ عرض «باكوف ديفيدون» نسخة من الفيلم الأمريكى «التوراة» بعد إعادة الانتاج له، والذى يصور بعض قصص من التوراة تنتهى بتصوير مقاطع من المزمور . وكان الفيلم قد صور صامناً عام ١٩٢٠ ثم أضيف إليه تطبيق بالصوت يبين أحداثه، فما كان منه إلا أن حذف الأجزاء الأخيرة واستبدلها بمشاهد تمجد المستوطنين الصهاينة وهم يحرقون ويذرعون ويشيدون منازلهم . وهى عادة كان يلجأ إليها «ديفيدون» فى الأفلام الأجنبية لتلائم الجمهور وذلك بتطعيم الفيلم بقطعات «ملائمة» من أفلام أخرى . وعندما عرض الفيلم كان يضع فرق المرد بالانجليزية سرده المرتجل عبر مكبرات الصوت مستبدلاً التطبيق بالانجليزية بالتطبيق العبرى .. فبعد فصل الملك سليمان يطن صوت بالعبرية «وهكذا نفى شعب إسرائيل من أرضهم .. إلا أن يوم الخلاص والتحرير قادم عما قريب ليورد الأبناء إليها» ، يحقه عرض فيلم بمجد ما أنجزته الصهيونية فى أرض الميعاد، مع اضافة انشودة الرواد لمضى الجمهور على ترديد النشيد وهى تصفق فى حماس لسماع أول صوت بالعبرية يظهر على الشاشة . وهكذا نرى كيف استغلت نسخة للفيلم للهوليدوى لتعزيز التوجه الصهيونى .

(١٩) ناتان جروس : «الموتات الخمس للسينما الاسرائيلية - مجلة كولاتوا» الصوت المتحرك ، مايو ١٩٧٥ .

وعلى نهج سينما الواقعية الاشتراكية في انتفاء طابع المثالية سارت غالبية افلام الواقعية الصهيونية .. إما من خلال بطولات أبطالها ، أو بالموسيقى الصاخبة (حتى في الأفلام الروائية) أو التسجيلية عبر تعليق الصوت للطلان ، وفي كلا الحالتين بهدف تحسين الواقع المعاشي وبأن هذا هو الواقع ، ويحفف كل ما هو ملبي على إبراز الجوانب الايجابية . ان افلام فترة الباشوف والأفلام الاسرائيلية الأولى تذكرنا على الفور بالأفلام السوفيتية في فترة الثلاثينيات والاربعينيات .. في تبجتها للتمثيل وفقاً لمتطلبات الايدولوجية والكتيف .

وللتوجه الفني عند الباشوف العبري للايدولوجية الروسية / السوفيتية كما يبدو في الأفلام الروائية الأولى مثل ، لوديد التائه ، و صابرا ، يجب أن نفهمه ضمن سياق سيادة المستوطنين من اليهود الروس - خاصة في العقد الأول والثاني من القرن العشرين - والذين بحكم علاقتهم بالبلد الأم روسيا كانوا يحلمون بتشكيل وخلق مجتمع (يهودي) جديد . وعلاقة النصب هذه فضلاً عن الرغبة الملحة في نهضة قومية اشتراكية أدت إلى شعبية الأفلام السوفيتية بين سكان «الباشوف» (أكثر من أفلام هوليوود) .. وهو ما ينطبق على الأغاني والأدب والمسرح الروسي . كما أن اثنين من الرواد وهما : ناثان كسبلورد ، و : باروخ اجاداتي ، عاشوا ثورة التنوير ، وظل ، اجاداتي ، بصفة خاصة يقضي أجازاته في روسيا مع اضطره الهباء هناك عام ١٩١٤ مع نشوب الحرب العالمية الأولى ومع اندلاع الثورة درس الرقص مع ، تيلوني ، Tiloni وشاهد الأفلام الأولى لبردفكين وايزنشتين . وبعد اطلاعه على الأعمال الطليعية عاد إلى فلسطين وأنشأ مدرسة للرقص متأثراً ب «ايزادورا دنكان» (*) و «بيلابارتوك» ، و ، ارنولد شرينبرج ، وهو التأثير الذي بدأ واضحا في عروض المسارح مثل مسرح Kdaovevci habarna halvrit و Hatcatron halvri be Eretz Habima Israel (**) في استعانتها بأعمال تشيكوف و ، ليونيد ، و ، ن . اندريف ، على سبيل المثال وأعمال ، ابراهام جولنفادين و ، أ . بيرنز ، من يهود لوريا الشرقية والتي كان أكثر علازمة من للناحية الثقافية للجمهور والممثلين عن أعمال المسرح الاوربي الغربي .. واكثر ألفة أيضا بالنسبة ليهود الشرق . ويظلا فيلم «لوديد التائه» وهما ، مناحم جينسون - الذي لعب دور المسائح .. و :

(*) ايزادورا دنكان (١٨٧٨-١٩٢٧) واقصة باليه أمريكية تغيرها في فن الباليه في الخارج أكثر منه في أمريكا - أنشأت مدرسة للرقص في برلين ١٩٠٤ تحمل اسمها . وزارت روسيا حيث أثارت جدلا بين المحافظين والمجددين واقامت مدرسة تحمل اسمها أيضا ظلت حتى ١٩٢٤ - انتقلتها قرب إلى التحليل الصامت منه إلى الرقص المسرحي (المترجم) .

(**) مسرح هابيلما والكلمة تعني : خشبة المسرح ، بالعبرية تأسست في موسكو ١٩١٦-١٩٢٥ على يد ، ناعوم زيماخ ، من تلاميذ ، ستانيسلافسكي ، من أبرز ممثلين ، بن حليم ، و ، روفيد . وقد هاجر بعض ممثلين إلى أمريكا عام ٢٧ وذهب البعض إلى فلسطين منذ عام ١٩٢٨ ويعتبر حاليا المسرح القومي للدولة . (المترجم)

شيمون فنكل ، الذي قام بدور الأب كاتا أعضاء في إحدى الفرق المسرحية للعامة بفلسطين والتي كان معظم أفرادها من أصول روسية وقد سافرا إلى برلين للدراسة عام ١٩٢٢ وظلا على اتصال بالمهاجرين الروس من خلال نادي «الروس للبيض» والذي كان يضم الممثل جريجوري كامارا Khmara ومن الكتاب ، فكتور سكلافسكي ، و «فلاديمير نابوكوف» وقد نقل جيتسكين إلى فلسطين منهج فلسطينيين ستانيسلافسكي فيما بعد عندما قام بافتتاح ستوديو له حيث صار ، موش هورجل ، من أبرز تلامذته (وهو الذي لعب دور أوديد الثاني) . ومن بين ممثلي مسرح «هابيم» بصفة خاصة اختار للمخرج ، فورد ، معظم أبطال وبطلات فيلمه «صايرا» وقد لعب أنصار مدرسة منهج ستانيسلافسكي دورا خطيرا في تشكيل المسرح والسينما العبريين .. خاصة وأن أبطال وبطلات السينما حتى منتصف الستينيات جاورا من مسرح «هابيم» والذي صار المسرح القومي لإسرائيل بعد قيامها .. وقد أنشئ هذا المسرح في موسكو عام ١٩١٧ على يد «ناهوم تزمان» Tzernach ، خلال فترة المد الثوري ثم ألحق بمسرح موسكو .. وكان مخرجه الأول هو للمخرج الأرمني ، ينجيني فانتانجوف .

ومنهج الممثل عند ستانيسلافسكي في تقمص الممثل لدوره صاحبه هذا الارتفاع في نبرة الصوت والديكور التبريري من خلال لغة عبرية علمانية حديثة . واللغة المستخدمة في فيلم «صايرا» وحتى العناوين الداخلية في فيلم «أوديد الثاني» تحمل الكثير من العاطفة لأسلوب أداء ستانيسلافسكي في مسرح «هابيم» وفي حين كانت عبرية ستانيسلافسكي المستخدمة في هذا المسرح هي للعبرية القديمة والتي كان يرى فيها ممثليه رمزا لتحقيق الخلاص الصهيوني^(٢٠) ، في حين كانت المسرحيات الدينية الأولى لريبرتوار مسرح «هابيم» تتناول على يد مخرجيها من وجهة نظر مختلفة لأنهم كانوا يرون أن الخلاص يأتي عن طريق الاشتراكية وممثلي «هابيم» الذين اعتبروا مسرحهم رمزا لنهضة عبرية / يهودية ، لذا كان نجاح مسرحيات مثل «اليهودي الخالد» و «ديفيد بنسكي» و «ديرجلوم» تأليف «ليف هـ ليفسكي» و «ديربايوك Den Dybuk» للمؤلف S.An. Ski يثير غضب المؤسسة ، ومع ذلك فقد واصل ستانيسلافسكي ومكسيم جوركي و«اناتومي لونا شارسكي» (أول فوميسار صوفيخي للعربية) دعمهم للمسرح وقد هاجر «موشى هالقي» أحد تلاميذ مسرح «هابيم» إلى فلسطين عام ١٩٢٥ حيث أسس مسرح «ها أولال Ha Obel» على أسس ثورية ، حيث جاب البلاد بحثا عن مواهب للاتحاق بمسرحه التجريبي ، ومن خلاله تم اختيار بطل فيلم «أوديد الثاني» كما أنه يطبق على مسرحه نفس الأسس التي سارت عليها الأنشطة الفنية في الاتحاد

(٢٠) أنار : المسارح والفرق والممثلين والمخرجين ، ص ٩٦ .

السوفيتي فترة العشرينات من أجل إنشاء مسرح من العمال وإلى العمال – حيث يمارس أعضاؤه حياتهم اليومية نهارا ويقومون بالتدريب المسرحي ليلا، وهو ما لم يتحقق له طويلا إذ سرعان ما أصبح مملوك محترفين، وبدلاً من اعتمادهم على المسرحيات الدينية فقط امتد نشاطهم إلى موضوعات عمالية أيضاً . وبعد أن قام المسرح بجولة عام ١٩٢٨ قرر نقل نشاطه إلى فلسطين عام ١٩٣١ وهو المكان يمثل حدثاً ثقافياً بين الياشوف .

[« أوديد ، التائه » (١٩٢٢*)]

(Oded hanoded)

رغم مرور سنوات على ظهور السينما الناطقة فإن « أوديد التائه » Oded the wanderer يعتبر أول فيلم روائي طويل للياشوف أنتج صامتا بميزانية ضئيلة (٤٠٠ ليرة) ، ونظرا لتصويره محليا رنعت ظروف فنية بدائية فقد استغرق اعداده وتصويره عامين .

والفيلم عن قصة للكاتب ، تزي ليبرمان ، تحمل نفس عنوان الفيلم . ورغم أنه يحمل اسم حاييم هالاشمي Halachmi كمخرج و ، ناثان اكسلورد Nathan Axelrod ، كمصور ومونتير فإن « اكسلورد » يزعم أنه من اخراجه أيضا ، (٢١) ولأن « حاييم » رجل مسرح فمن المرجح ان دوره اقتصر على توجيه الممثلين في حين قام لكسلورد بالاخراج . ويحكي الفيلم قصة الطفل « أوديد » الذي يلتمس اللصابرا (تمثيل شيمون بروفسندر) الذي يخرج في رحلة مدرسية يضل فيها الطريق في غمرة تسجيله انطباعاته ومشاهداته . ويقوم بالبحث عنه مدرسه (موشيه هورجل) من مسرح هامانات Hamatate والسائح الأجنبي « ميلسون » (مناحم جنسين من مسرح هابима Habima) ووالد التلميذ (شيمون فنكل من نفس المسرح) مع بعض الطلبة .. حتى يتم العثور عليه ، ولكن بعد اطلاق سراح السائح من مختطفيه من البدو . ومن خلال محاولة « أوديد » البحث عن طريق العودة ومحاولاتهم العثور عليه يتم استعراض فلسطين في مشاهد سياحية بأمل الحصول على دعم مالي . وعندما عرض الفيلم على ممثلى المؤسسات الوطنية ليقوم الصندوق القومي اليهودي The Jewish National Fund بتوزيعه اعترضوا عليه لخلوه من « الخيال الملهم » .. « صحيح أنه فيلم إلا أنه كتيب .. وإلا فأين اسرائيل الجديدة .. وابن روح الريادة واليمانيين المزهرة » (٢٢) مما اضطر الشركة المنتجة «ايرتس اسرائيل فيلم » لاعادة تصوير مثل هذه المشاهد . وقد استقبل الجمهور والصحافة الفيلم عند عرضه بحماس بحيث استمر عرضه ثمانية أسابيع امتلأت فيها قاعة سينما

(*) بعض الترجمات تطلق عليه « اوديد الجوال أو المتجول » وهي ترجمة حرفية صحيحة لأنها تعبر عن طبيعة البطل كطالب في الكشافة يضل الطريق ، لكني فضل « التائه » لأنها أقرب فهي تجمع بين الترجمة الحرفية ودلالاتها التاريخية عند اليهود والذي فترن بهم . (المترجم) .

(٢١) لقاء مع اكسلورد في ٢٠ يونيو ٨٦ .

(٢٢) ناثان جروس : حتى زمن ناثان - هوتام Hotam في ١٧ أبريل ١٩٨١ ، ص ١٤ .

عدن في تل أبيب ، وهو إنجاز كبير لزاء قلة عدد السكان اليهود حينذاك مما شجع على تكوين عدة شركات سينمائية. ويقول : حاييم هالاشيمي ، أنهم اتصلوا بموزع مصري^(٢٣) لتوزيع الفيلم في الخارج إلا أنه عاد بعد أيام وادعى منياع نجائيف للفيلم ، ولحسن الحظ كانوا يحتفظون بنسخة عمل استخطاع تجديدها لرؤيف الفيلم الاسرائيلي عام ١٩٦٣ (قام بالمهمة يوسف هالاشيمي الابن) والنسخة الموجودة الآن للفيلم في حالة سيئة . فقد فقدت بعض مشاهد وأضيفت إليه مشاهد أخرى ، ومع السنين أضيفت إليه مشاهد أخرى لانتمت للأصل بصفة لتمرصنه بعض المنظمات في مناسبات سياسية . في النسخة الأصلية - على سبيل المثال - مشهد يصور للفلاحين في قرية ناهالال Nahalal (بواي بزراعيل Jczreel) وهم يحرقون الارض ورأت بعض المنظمات الصهيونية اضافة مشاهد حديثة للتراكتورات بدلا من القديم .. وكان لها ما أرادت ، في حين رأت منظمات أخرى إظهار صور للأبقار والسنن لبيان ما يحدث من تطور .. وهو ما حدث أيضا دون مراعاة لمبكة الفيلم ونماسكه .

وكما في الأفلام التسجيلية لهذه الفترة ، نجد للفيلم يتحدث عن جيل الصابرا والياشوف ، كما يسجل المناظر الطبيعية لفلسطين يقول ، شيمون يوفسر ، بطل الفيلم ، فمنا بالعديد من الرحلات في انحاء البلاد بحثا عن أفضل الأماكن والتي تادرا ما يعرفها الناس لتصويرها^(٢٤) لأن الهدف الأساسي من الفيلم هو استعراض ارض اسرائيل وشعبها ، والفيلم بهذا يشبع رغبة يهودى الشتات في رؤية ومعرفة أرض النوراة القديمة وأرض يهود الياشوف الحديثة (وقد دخل لفظ : عبرى ، في هذه الفترة قاموس الصهيونية اشارة إلى اليهود في فلسطين) ، والتفرقة بينهم وبين يهود الشتات وإلى الرباط الذى يجمع بين التاريخ القديم لأرض اسرائيل والإحياء القومى عبر اللغة القديمة / الحديثة . فالإنسان العبرى هو سليل ، اسرائيل ، وبهذا المعنى فإن الفيلم يشير إلى استمرار رابطة اليهود الأزلية بأرض اسرائيل . هذا التفسير العرفى للمعرفة من خلال الارتباط بالأرض تجسده فكرة الفيلم الأساسية .. مرحلة مدرسة عبرية ، حول أرض اسرائيل . وهى الرحلات الجماعية التي صارت فيما بعد عرفا للمدارس ومختلف أنشطة المنظمات الشبابية مثل ، جمعية حملة البيئة .. هذه الرغبة في معرفة الأرض وجغرافيتها صارت جزءا من النظام التعليمى والاكاديمى . والتأكيد على صور الأرض والطبيعة في الفيلم أمر جوهرى للتلميذ ، لوديد ، وزملائه من جيل الصابرا بعد ألفى

(٢٣) حاييم هالاشمي : ، مذكراته ، - عارص في ١٠ يناير ١٩٦٤ .

(24) Quoted by L.Be'eri: the First star, " Lalsha 1218 (August-10, 1978): 23.

عام من الجهل ونقص المعرفة بأرض إسرائيل . الأرض هنا هي أيضا نقیض عبودية ، المصريين ، .. كما أن الزراعة هي نقیض أعمال السخرة . فالبطل يتجول هنا في الفضاء العریض لأرض الآباء (إبراهيم واسحاق ويعقوب | بعكس اليهودی لئانه الذي كلن یعیش فی لحیاء الشقیل الضیقة .

لقد استطاعت الصهيونية بهذا أن تجعل لليهود بعد ألفی عام من الحیاة فی جغرافیه مكثرة ومن الحنین للمقدس لأرض المیعاد والعمل الاجباری فی غیر الزراعة إلى واقع ملموس . وعناوین الفیلم تدرج هذا الواقع حیث یظهر اسم الفیلم فی حركة من الیسار إلى یمین الشاشة علی أرض قاحلة بینما تبدو فی الخلفية رسومات ، تزفی جولدرین ، لغزال ونباتات وعناقید عنب - وهی صور ترتبط بأرض التوراة - (فالعنب فاكهة من سبعة یداركها اليهودی باعتبارها فاكهة أرض إسرائيل والتي تزین النصوص العبریه مثل كتاب ، لاحتفالات عید الفصح ، Passover Haggadah (٥) . كما انه یجسد الرغبة الصهيونیة فی خلق إسرائيل علی الواقع بعد أن كانت مجرد ، وطن علی الورق ، Textual homeland علی حد تعبیر ، جورج ستایدر . . والفیلم بهذا ، یصهر ، القاریخ مع الجغرافیا ، فالمدرس علی سبیل المثال یفسر لطلابیه أثناء الرحلة قائلا ، حتی سنوات قليلة كان الرادی كنرا مهملًا حتی جاء أبائكم واستطاعوا بجهودهم إعادة الحیاة إليه ، یلیه صور وثوق العمل الزراعی وتؤكد علی مصداقیة حدیثه كما لو كان حقیقة موثق ، ، والمونتاج الذي یتبع أسلوب المدرسه السوفیةتیة یلخص العمل الجماعی من حرث وذر وحصاد وحفر للآبار باستخدام آلات عصریة والتي هی ثمرة ، العمل العبری ، (افودا إفریت avoda ivrit | والعمل الذاتی) افودا اترمیت Avoda ■ tzmit) . لقد شكل ، العمل العبری ، و ، العمل الذاتی ، أحد المبادئ الرئیسیة للحركة الصهيونیة باعتبار ان علی كل یهودی ان یکسب من كده ولبس عن طریق العمل بأجر .. وهو مفهوم یرجع إلى حركة الهاسکالا Haskalah أو حركة للتدویر العبری منذ السقرن التاسع عشر . لقد نادى العديد من المفكرین والكتاب والشعراء لليهود م لمثال افراهام مابو Avraham Mapu و ، یوسف هـ . بیرنر ، Youssef H. Bern و ، دوف بیرن بوروبوچوف Dov Ber Borochof و ، اهارون جوردون Aharon D. Gordon و ، بیرل كاتزنیلسون Berl Katzenelson علی ضرورة تحول اليهود إلى ، العمل المنتج ، خاصة

(٥) عید الفصح هر وقت الفیلم بالحج إلى اورشلم وموعده فی ١٩ نیسان (مارس - إبریل) ویستمر لمدة سبعة أيام ویحتفل فیه بأكل الخبز المسطوح من عجین فطری دون ملح مع انواع لخری من الطعام كلها تشير إلى قصة خروج لليهود من مصر (المترجم) .

الزراعة ، وقد حاولت الحركات اليسارية - نسيبا - مثل ، عمال صهيون ، Poalei zion و ، العامل الشاب Haeel hatzair أن تجمع بين مفهوميين ثوريين متناقضين حول يهود أوروبا الأول : يرى أن الحل الوطني الوحيد هو في « إيرتس اسرائيل » والحل الثاني باعتبارهم يشكلون جزءا من الاشتراكية الدولية ككل في عدم استغلال للعمل العبري . وعلى هذا فإن « العمل العبري » يعتبر شرطا جوهريا للخلاص لليهودي حيث يعود اليهود إلى « إيرتس اسرائيل » على أسس من العدالة الاجتماعية . والموجة الثانية من المهاجرين Second Hliya (وهم المهاجرون اليهود إلى فلسطين فيما بين ١٩٠٤ - ١٩١٤ ومعظمهم من روسيا) كانت تحمل هذه العقيدة الاشتراكية الصهيونية وترى « العمل العبري » على أنه يمثل قيمة مطلقة تحت شعارها المشهور « عزو العمل » Kibbush haavoda وعلى أن حق تملك الإنسان للأرض لا يجب أن يقوم على استغلال الآخرين بل على زراعتها بنفسه . أما الموجة الثالثة من المهاجرين the third Aliya وغالبيتهم من الاتحاد السوفيتي بعد الثورة الروسية فقد حملت معها آمالا أكثر في خلق مجتمع جديد يقوم على العدل والمساواة وقد شكل قوة مؤثرة في انشاء المستوطنات الجماعية . وقد لعبت سياسة وممارسة « العمل العبري » هذه دورا مؤثرا عن الصورة الإيجابية التاريخية للرواد اليهود .. ومن بعدهم الاسرائيليين .. باعتباره مشروعا غير استعماري لا يقوم على استغلال « الاثالي » كما فعل الاستعمار الاوربي .. ومن هنا كان ينظر إليه على أنه مشروع أكثر اخلاقية في أهدافه . إلا أن الواقع العملي والتاريخي لمبدأ « العمل العبري » حمل معه نتائج وخيمة بخلق توتر سياسي .. ليس فقط بين العرب واليهود لكن بين اليهودي السفارديم واليهود الاشكناز .. وبين اليهود السفارديم والعرب . فالقادمون الجدد من اليهود في حاجة للعمل^(٢٥) ومبدأ « العمل العبري » يعنى البطالة للفلاحين العرب .. خاصة بعد أن باع الأفندية (ملاك الأرض) أراضيهم إلى الوافدين الجدد^(٢٦) . أما بالنسبة لليهود اليمنيين الذين جلبوا ليحلوا محل العمالة العربية الرخيصة فهو يعنى العمل في ظل ظروف قاسية . (وبكسر ما رجعت الاسطورة للصهيونية فقد كانت حياتهم المادية في اليمن افضل بكثير مما صارت عليه في فلسطين ليرتس اسرائيل) .. فضلا عن حرمانهم من المزايا الاشتراكية التي كان يتمتع بها العمال من الاشكناز^(٢٧) .

(٢٥) لموس إلين : الاسرائيليون ، ص ١٧١ .

(٢٦) انظر تamar جوزانسكي : التراكم الرأسمالي في فلسطين .

(٢٧) يوسف مائير : الحركة الصهيونية ويهود اليمن و « نيزا درويان » بدون يسلط سحري و « الرواد من اليمن »

جيرusalem ، مركز شازار ، ١٩٨٢ .

هذا التصور المشوش لفكرة « العمل العبري » خلق مناقضة بعيدة المدى بين العمال العرب والغالبية لليهود من العمال .. وهم السفارديم، في نفس الوقت فإن الاشتراكية التي تعتقها الصهيونية لم تحل دون العنصرية العرقية . وكتابات ماركس نفسه مشبعة بالتعصب العنصري الأوربي ، ففي كتاباته عن الهند عبر تعاطفه مع الروى الاستعمارية داعيا ، لإيادة المجتمع الآسيوى لوضع الأسس المادية للمجتمع الغربى فى آسيا^(٢٨) . فى حين أيد « انجاز » لغزو الفرنسى للجزائر باعتباره خطوة تقدمية فى تطور الثقافة . واعتبار فلسطين أرضا قاحلة و « فراغ » يجب إعادة تشكيله ، بالعمل العبري، ومحو الوجود العربى منها يضع الاشتراكية للصهيونية على قدم المساواة مع الفكر الأوربي السائد فى القرن التاسع عشر . من خلال هذا المنظور الأيدولوجى والتاريخى يمكن إدراك اهتمام عنصر المونتاج فى تمجيد العمل « وهو ماسوف نراه فيما بعد فى أفلام روائية تمكس مثل هذه الانجازات فى فيلم «كانوا عشرة» - ١٩٦١ - (They were ten (Hem Haya Asara) للمخرج « بلوخ دقيار » الذى أنتج بعد عقود من نشاط جيل الرواد الذى يضع العمال فى مركز الصدارة باعتبارهم غاية الكون .

ولأن إنتاج فيلم « أوبيد الثاثة » كان معاصرا لفكرة « العمل العبري » وثمرة جيل الوافدين الجدد الذين نادوا بـ « غزو العمل » باعتباره قيمة فى حد ذاته ، فإن الفيلم يصور هذه الفكرة المجردة من خلال اللقطات البعيدة وليست القريبة حتى لا يتم التوحد مع الأفراد المستوطنين ، حيث نرى الفلاح وهو يقوم بالحصاد فى لقطة بعيدة ثم اخفاء تدريجى إلى لقطات قريبة على قدمية يديه اثناء عملية الحصاد ، وبهذا يتحول العمل إلى نوع من الفنتازية^(٢٩) . تذكرنا بفكرة أ.د.جوردون عن «دين العمل» أو «تقدس العمل» dat haavoda .. وهو شخصية بارزة فى حركة العمل العبري كان يرى - رغم انه ليس اشتراكيا - أن العمل - خاصة العمل الزراعى نوع من الخلاص الوجودي والروحي للفرد ومفتاح الخلاص الصهيونى فى ارض اسرائيل^(٢٩) . ومونتاج الفيلم يهتم بإبراز النمو الطبيعى من لحظة إلقاء البذور وحتى ازدهار الثمار وعلى التطور التكنولوجى فى حفر الأرض لاستخراج المياه . إن العمل والحياة مصدران الحياة هما مصدر حيوية المونتاج . وبعد أن يقدم المدرس (الفيلم) لتلاميذه (المشاهد) درسا فى التاريخ ، يطلب منهم تأمل الجيل السفرة من حولهم قائلا:

(٢٨) كارل ماركس «ملاحظات من السفى» ، بلكن يوك ١٩٧٣ ، لندن ، ص ٣٢٠ .

(٢٩) الفنتازية: انحراف يتركز فى تركيز الشهوة الجنسية على جزء من الجسد كالقدم أو خصلة شعر . (المترجم)

(٢٩) فنظر: اهارون دافيد جوردون ، الأمة والعمل ..

، هكذا كان للوادي قبل أن تمتد إليه يد أياتكم... وعليكم أن توصلوا ما يدلو به ، وبهذا فإن التاريخ الحديث للأرض المقدسة يبدأ مع عودة الرواد لليهود... وهو ما تدعيه الاسطورة الصهيونية ان دعوة الصهيونية لتطبيع وضع الشعب اليهودي على أن ألقى عام من التيه كان انحرافا في التاريخ . ومع العربة فقط - بفضل الدور المؤثر للصهيونية - يبعث الشعب اليهودي ويدخل التاريخ مرة أخرى ، كأمة عادية ، لها تاريخها وجغرافيتها ، كما تسترد الأرض أيضا حيويتها . هذا التقابل بين حالتي الخراب التي كانت عليها الأرض والتنمية الزراعية الحديثة - وكما في الأفلام التسجيلية لهذه الفترة - يحمل نمجدا للعمل العبري وتعزيزا لدعوة المدرس النطوئية لجيل الشباب . ولقد أدت حركة إعادة تجديد اتصال الشعب اليهودي بالأرض إلى إحياء للصهيونية (العلمانية) للموضوعات والملاحم ، التوراتية ، باعتبارها وثيقة الصلة بالتاريخ الحديث الذي يجري إحيائه على نفس الأرض . وتعظيم فلاحه الأرض في الفيلم لا يشكل فقط مقارنة ضمنية بالصورة التاريخية لليهود الشتات كنجار وباعة محجولين، بل يمثل تجسيدا حيا لتاريخهم القديم باستصلاح الأرض ، إيريس إسرائيل، وكفاحهم ضد الغزاة في إطار سياسي وعسكري . وليس من قبيل المصادفة أن نجد الصهيونية حينذاك ، باركوخايا Bar Kokhba بعد ألفي عام من النجاة (وكان قد ثار ضد الرومان وجلب بشورته الخراب والذخى على اليهود) بل وشوهدت صورته أحيانا باعتباره ، ابن الكذاب Ben Kuzibah (*) وليس ، ابن اليتيم، كما كان يدعى في العبرية Bar Kolbba . هذا الخلط الرمزي في نمجيد بطولات فترة ما قبل النفي أخذ اشكالا من التعبير الأكاديمي من خلال دراسة الحروب التاريخية التي دارت رحاها على أرض فلسطين والتي ذكرت في العهد القديم أو غيرها في محاولة دراسية من وجهة نظر استراتيجية تأكيداً لطبوغرافيتها السياسية . ومدرس ، أوديد ، يشير إلى بعث وإحياء الرواد للوادي لتدعيم الصورة بما يرتبط في أذهانهم بما ذكرته التوراة عن الأحداث التي جرت وقائعها في ، وادي يزرئيل ، . وجذب الأرض يأتي من أنها أرض بلا شعب ما أن يعودوا إلى زراعتها حتى تنب فيها الحياة . واسم الوادي بالعبرية Emek Yizrael له مغزاه في هذا السياق لدلالته التاريخية . فكلمة ، يزرأ Yizra تشير إلى منمير الغائب المذكور في المستقبل . وكلمة ، ييدر ، تعني أنه ، سيبذر ، وكلمة ال El تعني الرب . هذه المقابلة بين الزراعة والدين أمر حيوي في النصوص اليهودية ، حيث ترتبط الاجازات بمواسم الشرق الأوسط والصلوات

(*) باركوبا أو ، بركوفا : تاجر يهودي ظهر في القرن الثاني الميلادي دعا بطرد الرومان من فلسطين ، وقد حاولت الاوساط الدينية استغلال حركته فادعت أنه ، المسيح المنتظر وسمي لذلك ، بركوفا ، أي ابن الكوكب أو النجم . وعندما هزم ابتعد عنه انصاره وسموه ، بركوزيا... أي ابن الكتاب . (المترجم)

بالثمار المحلية، لتحويلها الصهيونية العلمانية إلى احتفاء بالمتزى للزراعى للعطلات اليهودية، والتي صارت تمارس - خاصة في الليجوتزلت - على أنها نوع من الحنين (للب) والطبيعة وبهذا المعنى تلتشر الصهيونية مايسميه «التر بتجامين» «بالحنين الثورى» . حيث تتحول اللحظة التاريخية المثالية إلى لحظة مثالية مستقبلية . المزج بين الاسرائيليين القدامى والطبيعة الدرامية مع يهودى المثبات يبدو جليا فى مشهد آخر يبدو فيه «أوديد» وقد ارتدى سروالا قصيرا وعلى رأسه غطاء الرأس، Temple وهو يدون فى مذكراته بصورة رومانسية تجمع بين النص والعالم من حوله «ما أننا نسير .. ثم اقيم الخيمة التى تظهر فى نفس لحظات من التاريخ . ولأرى كيف جاب بنو جلدنى الصحراء قبل أن يدخلوا . ليرتس اسرائيل . ان التجوال والشرق إلى الأرض والوصول إلى أرض الميعاد تلخص كلها أحداث التاريخ القديم . والخروج من مصر يتماثل مع الشتات والعبور إلى «أرض اللبن والحليب» (انضمام النصوص المقدسة والوصايا للعشرة) بجسم مولد اسرائيل الحديثة .

ونحن هنا بازاء تفسير صهيونى لما يسميه «فيوريباخ» ، بالاسلوب المجازى ، والشائع فى التفسيرات المسيحية واليهودية . وطبقا لثائية المصير اليهودى (الذى يرى بأنه كل شىء فى الطبيعة مقصود به تحقيق غاية معينة) فإن مراحل التفرق الحارقة سوف تتجسد عبر المراحل القادمة . وهو المجاز الضمنى الذى يمكن أن نجده فى بعض افلام هوليود التاريخية مثل «شمشون وذليله» -52- «والوصايا العشرة» -1955 حيث يذكرنا للتقابل المردى فيها بين اسرائيل القديمة ومصر الفرعونية بالشرق الاوسط المعاصر اكثر مما يذكرنا بالشرق الاوسط للتوراتى . واللقطة القريبة للبطل وهو يكتب بالعبرية الحديثة يؤكد فى نفس الوقت على الإحياء للثوى الحديث وتجذر وضع «أهل الكتاب» فى أرض التوراة . مع ملاحظة أن كلمة عبرى Hebrew بمعنى الشعب واللغة يرجع اصلها إلى جذر EVR والتي تعنى كاسم : الأرض / الدين و «للبور / ماوراء» وكفعل : يرحل أو «يعبر» ، وكتابة «أوديد» مذكراته بلغة عبرية بمجدها فيلم صهيونى .. وموضوع كتابته .. ألا وهو عبور الاسرائيليين إلى الأرض الموعودة .. كليهما يحمل معنى لكل ماتملمه كلمة «عبرى» . واندماج البطل - الصابرا مع الطبيعة يكتف بعدا آخر - وإن كان يحمل نوعا من الازدواجية - حيث نراه طبقا للمفهوم الصهيونى يجسد للصورة الرومانسية لجيل الصابرا، ان جذوره فى الأرض وسعادته وفخره كفرد ينتمى له جيل المستقبل ، يشكل ثنائية ضمنية تتعارض مع صورة يهودى الشتات .. المذعور والمضطرب، الذى تنقصه كل عوامل الارتباط بالأرض، وهو المفهوم الذى يمثل الصانع

الأمريكي والذي يبدو على نقيض البطل بملابسه البسيطة ونشاطه وحيويته والذي يتعامل مع الطبيعة بلا خوف .. في حين يركب السائح الأمريكي للحمار بصعوبة ويخشى على نفسه من الأشواك . انه صورة نمطية لرجل الغرب الحضري عندما يزور للريف يثير للسخرية ازاء صلابته للبطل ، الفيلم انن يقدم الأمريكي في دور نمطي عادة مايستند لليهودي في افلام هوليوود، خاصة افلام رعاية البقر والتي يبدو فيها اليهودي كما لو كان في بيعة غير بيئته . ولذا كان اليهود يبدون مدعاة للسخرية في افلام الغرب الكلاسيكية كما في فيلم Frisko Kid (*) - ١٩٧٩ - فإن الاسرائيلي العبري في افلام القومية الصهيونية يبدو فيها كواحد من رعاية البقر، في حين يبدو غيره ، غريباء ، - و ، في غير مكانهم ، ونجاح للفيلم - وكما نجد عند مناقشة فيلم صابرا - يرجع إلى تصويره الصابرا من خلال تجسيده للصورة المرغوبة جماعيا . الاعلانات التي صاغت عرض الفيلم في سينما ، عدن ، تؤكد على أن ، تصافر الواقع والفن لابرلز صورة الطفل العبري الذي يشب في الوطن الام عفى الجسد والروح ، الإنسان العبري العالم والصابر ، وعلى نقيض صورة الصابرا التي تفتن بالحبوبة والقرى الحديثة والأرض المستعمدة والعالم المتحضر ، لعبري اليشوف ، نجد صورة الشرق ، حيث العزلة والجبال الموحشة ، كما يصفها ، لوديدي ، في يومياته . اندماج الصابرا المتحضر ، مع طبيعة عالم ، النخلف ، يحرم الفيلم على لبرلزه عندما يكتب بعد تنظيفه ملابسه : ، ياله من وضع يثير الدهشة ! هل أجروا على الجلوس عاريا هكذا بجوار المدرسة أو المنزل ؟ هأنذا أجلس الآن عاريا كمتوحش افريقية الذين يسكرون عاريا دون ماخجل . ترى هل سأعود لبيتي .. أم سأصبح واحدا منهم ؟ يالبشاعة هذا التفكير ، (٣٠) . ورغم حذف هذا المشهد من فيلم يتوجه أساسا إلى المنظرين اليشوف فإن نزعتة الاستعمارية المستترة تهيمن على الفيلم . ولذا كان البطل نفسه قرويا إلا أن موقفه ازاء الطبيعة هو موقف انسان ، عصري ، وقد لاحظت به الاخطار في عالم ، بدائي . والغربة الموحشة التي ينفر منها تشمل السكان المحليين التي لانتابه للكاميرا بهم ، فهم ليسوا اكثر من امتداد لمشاهد الطبيعة . ودرس للتاريخ الذي يلقبه المدرس بتجاهل الوجود العربي ، وتجريد هم من التاريخ والجغرافيا هو استمرار للخطاب الصهيوني الذي يعتبرهم من الدرجة الثانية .. بل وأقل ! لقد قام المشروع الصهيوني على زعم حقا في الوصول بما كان يسمى أراضي العبر .

(*) Frisko Kid إنتاج عام لخراج روبرت البرنيس بطولة جين وايلدر - هاريسون فورد ويتور حول حاخام يرائي يسافر إلى الولايات المتحدة إنتاج عام ١٨٥٠ ويصالح سارق يلوك (المترجم)
(٣٠) نرفي ليرمان : لوديدي الله - تل اييب ١٩٣٠ ص ٣٣ .

وهو زعم بشكل جزئيا لا يتجزأ من الفكر الغربي لزاء للشرق باعتباره « مفيدا » لمصالحه . ومع ان الصهيونية تتجاهل بشكل عام الوجود العربي في فلسطين فإن بعضهم يعزو بعض الصفات السلبية لهذا « الوجود العربي الأمر الذي يخلق حساسية وتوترا بين الاتجاهين . وكمثال فإن « وايزمان » يكتب في ٣٠ مايو سنة ١٩١٨ إلى آرثر بلفور قائلا : « ان العرب يتمتعون بذكاء ومزعة بديهة ساحيين ومعبدون شيئا واحدا هو السلطة والتجاح .. وعلى السلطات البريطانية التي تدرك طبيعتهم القادرة .. أن تراقبهم دائما .. وكما حاول الحكم الإنجليزي أن يكون منصفاً معهم كلما زادت غطرستهم . ان الوضع الحالي قد يستدعي انشاء فلسطين عربية .. ان كان هناك وجود لعرب في فلسطين . وهي محاولة ان تجدى نفعا لأن الفلاحين متأخرون اربعة قرون عن عصرهم .. أما الأفندية فهم جشعون وجهله وغير اكفاء» (٢١) هذا التناقض الذاتي يبدو في بعض مستوياته في الفيلم « فالكاميرا تؤكد عبر حديث للمدرس عن فلسطين « المهجورة » والتي كانت بلا سكان قبل وصول الرواد اليها تظهر أيضا - وبالسخرية - امرأتين تعملان سلالا على رأسيهما وينجهان صوب فصل « أوديد » فضلا عن اعتبارها منطقة من العالم الثالث نخلو من السكان جعل « الأهالي » كجزء من هذه البرية « فإن الفيلم يشوه تواجد العرب باسناده بعض أدوار البدو إلى بدو حقيقيين في حين يسند دور البطولة إلى « ديفورا هالاشي » زوجة الصخرج التي تلعب دور « المرأة المثيرة » . وعلى النقيض من الرواية الأصلية للفيلم التي تظهر كرمهم لزاء الطفل التائه حيث يقضى أياما في خيامهم حتى يتم شفاؤه ، فإن الفيلم في وصفه لهذه العلاقة يتمحور من خلال وجهة نظر البطل الطفل مقابل وصف الراوى العليم بكل شيء Omniscient narrator . ومع ظهور البدو في الفيلم نحول صورة التمثيل إلى وجهة نظر البطل معبرة عن ثنائية المراقب لا المراقب والذات/ الموضوع . وكما نجد في الانب الاستعماري الغربي ذى النزعة الإنسانية فإن البدو يبدون كما لو أنهم لم يروا ملابس عربية وقد فتنوا بحكايات الطفل حول تكنولوجيا العالم الحديث . وحيث يبدو ابن البدوى الطفل مبهورا بالمياة السميكة التي يحياها الاطفال لليهود . وانطباعات بطل الفيلم عن رحلة في أعماق الشرق مكتوبة على طريقة يوميات الرحالة الأوروبيين حيث يقول : ان الطبيعة هناك ليست وحدها المتوحشة .. بل والناس أيضا . ما ان شاهد أحدهم للقطار حتى حكى عنه المعائب .. وآخر ذهب إلى مدينة طبرية ودمش من المدينة الكبيرة وبيوتها للعديدة ومحلاتها وثرائها . لا أحد منهم يعرف القراءة والكتابة .. وفيما عدا معرفتهم بالماشية وخيامهم ولقري المجاورة فإنهم

(٢١) عن كتاب لورلد سعيد : الاستشراق ، ص ٢٠٦ .

لا يعرفون شيئاً سوى الوحشية . (٣٢) لكثير من هذا فإن أحد البدويين اعترافاً يحمل نعمة التكفير الذاتي بقوله : « انتم لليهود تظلمون وتعرفون كل شيء في حين أننا جميعاً (٣٣) وعندئذ يقوم ، أوديد ، بدور المبشر بتعليمهم القراءة والكتابة بالعربية لإنقاذ الجنس العربي من جهلته ، ثم يصطحب معه عند عودته تلميذه ، خليل ، لمزيد من الدراسة المنتظمة لينشر علمه بين العرب ، تلمذاً كما كان الغرب يعلم انشورق أساليب الحياة الحديثة . وينتهي الفيلم بالانسجام السطحي بين طرفين غير متكافئين حيث يصافح البهمل « خليل » على وعد بالصدقة الدائمة . ومع أن دور تنوير البدائيين جزء من الرسالة الصهيونية ، فإن هذا الدور يبدو ضئيلاً في الفيلم مقارنة بالرواية الأصلية ، وإن كان مفهوم الخلاص والتحرير على يد الأطفال يمثل جوهر كل من الفيلم والرواية .

(٣٢) ليرمان : أوديد قلته ، ص ٢٨ .

(٣٣) المرجع السابق .

صابرا (١٩٢٣)

(Tzabar)

انثناء اعداد فيلم ، لوديد للتائه ، استدعى المنتج ، زائيف ماركوفتش ، المخرج البولندي ، الكسندر فورد، (*) اثر مشاهدته فيلمه ، فوق الشارع ، (٢٤) - ١٩٢٢ - والذي يتناول حياة الأطفال المشردين - لاجراج فيلم عن المستوطنين اليهود. ورغم وصول المخرج إلى فلسطين فقد بدا واضحا أنه قد اختار أسلوب التحقيق الصحفي الذي استخدمه في فيلمه السالف والقائم على المزج بين التسجيلية والدراما، وطوال مدة شهر جاب المخرج مع زوجته ، أولجا ، ومصوره ، فرانك فانمار، فلسطين مصورا مشاهد تسجيلية لبعض الأحداث المتفرقة مثل دورة الشباب اليهودي، الرياضية ، مكابيا، والصراع بين العرب واليهود واحتفالات المسلمين بعيد النبي موسى، ثم عمل مونتاج لهذه المشاهد في بولنده فيما بعد وقسمها إلى مجموعة من الأفلام الإخبارية مع فيلم قصير بعنوان ، يوميات ، ايرتس اسرائيل، (٣٥)، في حين استعان بأجزاء مثل احتفالات المسلمين بعيد النبي موسى في فيلم ، صابرا، ومن خلال احتكاكه المباشر بفلسطين تحولات الدعوة الأسامية له من اخراج فيلم عن الرواد إلى عمل فيلم عن الصراع العربي الاسرائيلي من أجل الأرض والماء.

لقد سارت السينما على نفس الدرب الذي سلكه الأدب العبري الحديث في فلسطين منذ أواخر القرن التاسع عشر والذي اهتم في بداياته بتناول أعمال الرواد الذين يعيشون الحياة إلى الأرض الخراب. ولم يبدأ ظهور العرب عبر هذه الروايات إلا بعد عقود، ومقترنا بالعنف المؤدى إلى تطهير درامي ينتهي بوضع البطل اليهودي كشهيد . وفي السينما ، فإن المرحلة الأولى من التركيز على الرواد حدثت في الأفلام التسجيلية الأولى ، في حين لم يكتف الحضور العربي عن نفسه إلا في الثلاثينيات فقط حيث شكلت الأفلام الروائية جزءا من سياق متنام للصراع القومي الذي يعود

(٣٤) سبير فلونزكر : حرفة الصابرا - مجلة كولوا أو الصوت المتحرك ، (صيف ١٩٧٤) ، ص ٧٧.

(*) الكسندر فورد - مخرج بولندي من موليد ١٩٠٨ ومن أبرز الاسماء التي لعبت دورا في تاريخ السينما البولندية، بدأ الاخراج منذ عام ١٩٢٦ وفي عام ١٩٢٤ ذهب إلى فلسطين وخرج هذا الفيلم، قضى سنوات الحرب العالمية الثانية في روسيا حيث كون وحدة تصوير للجيش البولندي. بعد تأميم السينما في بولنده عام ١٩٤٥ أشرف على صناعة السينما هناك . هاجر إلى اسرائيل عام ١٩٦٠ عامين حتى استقر في فلنمارك (الترجم).

(٣٥) المرجع السابق.

كل الروايات العبرية، وحتى لو لم يتصدر الموضوع القومي بؤرة الاهتمام كما في «أوديد الثاني» ، فإنها تلمح إليه عن طريق إبراز الصراع الثقافي بين الغرب والشرق، وهو الصراع الذي ينتهي بالضرورة بانتصار للغرب العلمي و«المنطقي».. هكذا تحولت فكرة دعوة الكمندر فرود بعد معاشته للواقع من مجرد اخراج فيلم تسجيلي لايهم كثيرا بالعصر العربي إلى فيلم يتناول قضية الصهيونية الأساسية من وجهة نظر خاصة ، حيث يتناول حياة الرواد ضمن سياق عربي. وهو مايمكس اهتمامات الصهيونية التي كانت تصورها الأولى تجاهل للعرب ، وهو الدور الذي انتظر عقودا من النزاع حتى يتصدر المسرح. ويحكي قصة الفيلم - وهو أول فيلم روائي طويل ناطق - قصة مجموعة من اليهود المهاجرين الذين استقروا بجوار قرية عربية بعد شرائهم قطعة أرض مجدية من أحد الشيوخ العرب. ورغم الترحاب بهم يجدون أنفسهم مع حماسهم للأرض فريسة لمضايقات العرب تحت ادعاء أن سحرهم هو سبب القحط الذي حل بهم. وما إن يعثروا على الماء حتى يهاجمهم العرب بتحريض من شيخهم المستغل، ولايتوقف تحطيمهم للدم إلا بعد إدراكهم دور شيخهم في إغلاق البئر مما يكشف لهم عن طبيعته الجشعة. وإزاء كرم الصهاينة ينتهي الفيلم بتدفق المياه ليعم السلام بين الجانبين .

وفي حين كانت ميزانية الفيلم مرتفعة نسبيا - خمسة آلاف ليرة - وتم التخميض والمونتاج وتزامن الصوت والصورة في بولنده فلن تكاليف فيلم «أوديد الثاني» بلغت أربعة آلاف ليرة وتم انتاجه بالكامل في فلسطين . كانت نهاية الفيلم في البداية نهاية مأساوية حيث ينتهي الفيلم بمقتل أحد الرعاة اليهود وفتاة عربية شابة من جراء الصدام بين الجانبين . ونحت ضغط المنتج أملا في سماح الرقابة بعرضه تغيرت النهاية إلى نهاية سعيدة، بأن تقوم الفتاة بتضميد جراح الراعي الشاب.. ومن ثم الوفاق بينهما والمستقبل المنتظر على يد الرواد . ومع هذا فقد رفضت الرقابة عرضه لأنه «فيلم دعائي ومناهض للعرب»... و«يساري وخطر»^(٢٦) ولم تنجح ضغوط المؤسسات الصهيونية في محاولات السماح بعرضه . ويذكر ياكوف ديفيدون، أن الفيلم عرض في الثلاثينيات والأربعينيات بعد استبدال اسمه إلى «الرواد» ، وبعد حذف مشاهد النزاع ، وبذا تعامل الحضور العربي في الفيلم. وفي عام ١٩٥٤ أضيفت للمشاهد المحذوفة وعرض الفيلم في أول مهرجان سيدماني أفيم في «حيفا» . وقد تمت دبلجة الفيلم بالبولندية والعبرية وعرض في بولنده عام ١٩٣٣ حيث استقبله النقاد بمزيج من المشاعر المتناقضة.. فقد انتقدوا السيناريو وهاجموا تقنية الفيلم البدائية^(٢٧) . في حين تارجدل حول أن كان الفيلم صهيونيا أم مؤيدا للعرب . حيث اعتبره الناقد

(٢٦) المرجع السابق ، ص ٧٣ .

(٢٧) المرجع السابق .

«سائلاف يانغسكي» مناهضا للصهيونية لأنه يظهر العرب مدافعين عن حقوقهم، في حين اعتبره يهود الياشوف مناصراً لهم (٣٨). ويذكر المخرج أن بطل الفيلم «شيمون فنكل» كان متشككا في المشروع الصهيوني (٣٩). ورغم أنهم عرضوا عليه العمل في إسرائيل إلا أنه عاد إلى برلنده حيث صار أحد الأسماء البارزة في صناعة السينما البولندية (٤٠).

والقراءة المتأففة للفيلم توضح أشكال وأتمات تمثيل العرب في الرواية الإسرائيلية، فالصورة والصوت في الفيلم يشكلان نوعاً من الجمالية التي تنتمي لتيار الفكر الصهيوني، والتي تميز أفلام تلك الفترة، حتى تلك التي تناولها المؤسسات الصهيونية. وعنوان الفيلم «بوجز» من البداية الموقف الذي يتبناه الفيلم ويمثل نموذجاً للمجاز التطويحي، فالكلمة بالعبرية تعني نبات الصبار المعروف في المنطقة، والذي يكسوه الشوك من الخارج رغم مذاقه الحلو من الداخل. وفي حين تشير الكلمة إلى اليهود من مواليد فلسطين فإنها تصفى استعارة للمفهوم الصهيوني لنموذج اليهودي الجديد الذي نشأ في «أيرتس إسرائيل، Eretz Israel» والتي تشكل ملامحه النقيض لليهودي الشتات. هذه الشخصية الأسطورية من خلق جيل الرواد المهاجرين الذين ربوا أطفالهم باعتبارهم الأمل في الخلاص اليهودي، وخلعوا عليهم هالة من الفخار والكبرياء فيما يشبه الأرستقراطية الأخلاقية. إنهم كما يشير إليهم السياسي «أمون وينشتاين» (٤١)، ولدوا من فراغ.. الأب المثالي عندهم هو «الأنما الجماعية»، لذا يقوم أدب الصابرا الأسطوري على غياب آباء الشتات. والأبطال يحظى بهم كما لو كانوا أبناء الطبيعة، وهو مانجده على سبيل المثال في رواية «بكلنا يديه» «لموشي شامير» الذي يقدم بطله هكذا «لقد ولد، إليك، من البحر» يمثل هذا للتناقض والخصوصية التي نجدها في «الرواية العائلية Familien- Roman» عند فرويد يرى الآباء الصهاينة أطفالهم باعتبارهم مؤسسين يستحقون مزيداً من العزة والرومانسية والقوة. وعملية تحويل الصابرا إلى أسطورة تختزل مزايا الصهيونية تتطلب منه التجاذبية الجسمانية كمثال، لذا يصور على أنه عفيف.. قد لوحث الشمس وجهه.. ذو ملامح أوربية [والقصص القصيرة والمسرحيات والأفلام تنسب لأبطالها الشعر الأصفر والعيون

(38) Be'eri, "in Palestine no one Prints" p.91.

(39) Flotzker, "the career of sabra", p.91.

(٤٠) بعد طرد لئكسندر فرود عام ١٩٦٣ لأسباب سياسية ومعادلة السلامية هاجر إلى إسرائيل، ثم غادرها وعاش في الخارج ولن ظل على ارتباط بإسرائيل حيث أخرج فيلم «حياة يانوش كورشوك» عام ١٩٧٢ كنتاج مشترك ألماني إسرائيلي.

(٤١) انظر: أمون وينشتاين: لكي نصبح أحراراً، ص ١٠٢.

الزرقاء) وشخصيته لا تحمل عقد النفس المرتبطة باليهود كما لو كان ، ابن الطبيعة ، | وهو مفهوم متأثر بـ جوستاف فنكن Gustav Weinken | وثقافة الشباب (Jugend Kulture) التي كانت شائعة في ألمانيا في نهاية القرن، خاصة في حركة شباب ألمانيا Wander vogel .. انهم واثقون ومعتدون بأنفسهم .. غير هيايين، كنبات الصبار يضمنون بين جنباقتهم للرقعة والحساسية رغم قناعات الصلابة الخارجية - وهم على المستوى المهني عمال لارض يمثلون جزءا من الجهد الجمعي في ان يكونوا ، اسوياء ، إتهم على نقبض ما لسماء أحد الآباء الماركسيين وهو ، دوف بير بوروكوفى ، بـ ، الهرم المقلوب ، حيث أجبر لليهود على الاندماج في أنشطة غير منتجة كالنجارة والمعمورة (٤٢) . هذا الهرم المقلوب سيحل مكانه في فلسطين من أجل مجتمع عبري يتمتع فيه الجميع بالمساواة ، يكون نقبضا لمزلة اليهود في علاقتهم بـ ، زيون، (Zion) ، والصابرا بزراعتهم الارض وتمتعهم بثمره عملهم سوف يمدون بجذورهم في أرض التوراة . لقد ارتبطت صورة جيل الصابرا ضمن سياق الصراع مع العرب والهولوكوست فيما بعد بالقوة والحيوية والمناضل الذي يرفض أن يكون ضحية ويذهب إلى ، المحرقة كالتخم ، - انه الإنسان ، المبرر الذي يأخذ بثأره من عقد النفس التاريخية لجيل الثنات ، وهو ما ترجمه ، يوسف ترومبلدور ، (*) الروسى الذى هاجر الى فلسطين في نهاية القرن والذي يحرق الأرض نهارا ببرد واحدة بعد ان فقد الأخرى في الحرب الروسية - اليابانية ، وفي السماء يحمل بذقنه حارسا لها ، والذي يقول إثر اصابته أصابة مميتة من العرب ، ان تموت من أجل الوطن فهذا أمر طيب ، . ومن ثم تحول إلى شخصية لسطورية لأنه يحى شخصية اليهودى الجديد . لقد صار الخوف والضعف عند لـ galutyeem يهدد الثنات - صفات مرذولة بعكس الصابرا الصامد الشجاع ، وهى الصفات التي صارت جزءا من الخطاب السياسى ونموذجها يحتذى به الشباب . واسم الفيلم ذاته يشير إلى المنظور الذى سيتمحور حوله السرد . ومشهد عناوين الفيلم يعبر عن الفكرة الرئيسية من خلال صور لنبات الصبار مع خلفية من السحب ، كما يستحضر النموذج الايجابى لأبناء الأرض من الرواد الذين يحملون بين جنباقتهم رغم المظهر الخشن

(٤٢) انظر : دوف بير بوروكوف : الصراع الطبقي والأمة اليهودية .

(*) يوسف ترومبلدور (١٨٨٠-١٩٢٠) أحد غلاة الصهيونية الرواد . ولد لأب روسى وشارك في الحرب ضد اليابان ١٩٠٤ حيث بقرت ذراعه وهاجر إلى فلسطين ١٩١١ ودعى لتكوين فرقة البغال لتشارك مع الحلفاء . وفي أول مارس ١٩٢٠ سقط جريحا إثر اشتباك مع المستوطنين العرب ، وتكفرت بعد وفاته رابطة شباب تحمل اسم ، بتيار ، والمكون من الحرف الأولى من اسمه ورأسها الأرهلي جابوتسكى ورجع : الاصولية اليهودية ليمانويل هيمان وترجمة سعد الطويل ص ٩٢-٩٤ مطبعة الهيئة المصرية ١٩٩٨ . (المرجع)

نوعاً من الحلم والرؤى المثالية . وهي النعمة التي تعبر عنها كلمات مثل « حاملون ومقاتلون » holmim velohamim . ومن عناوين الفيلم إلى مزج على بحر عاصف وسحب محملة بالغيوم مع تصف الرعد إلى طبع مزدوج لعتاوين على أمواج صاخبة ثم العودة إلى مشهد الرواد في طريقهم إلى المستوطنات ، والموسيقى المصاحبة توحى بموتيفة اغنية للرواد لتحدد نغمة الفيلم التعليمية ككل . وتتابع الصور من البحر إلى لير تلخص منظور الأوربيين الذين يصلون إلى الشرق بطريق البحر قادمون من الغرب - جغرافيا البحر الابيض ورمزيا || متوحدين مع الغرب) - بل ولغويا .. خاصة ان كلمة " Yom " بالعبرية تعني كلمتي البحر والغرب معا . والعنوان الداخلي الذي يقول : منذ فترة ليست بعيدة وصلت مجموعة من الشباب المنحصرين إلى الأرض الموعودة لتبدأ حياة حافلة بالمشاق والصعوبات لكنها حياة جديدة ، يكشف عن التناقض إزاء أوربا وهو التناقض الذي تحمله كثير من الأفلام الصهيونية . فالصهيونية ولدت في أحضان المذابح الروسية Pogroms في الثمانينيات من القرن التاسع عشر وبعد أحداث قسرية ، ديفوس ، التي زلزلت كيانتهم . وإذا كانت أوربا شاهدة على المذابح والاضطهاد والعداء ضد السامية والتي فر منها اليهود بحثاً عن خلاصه وحرينه ، فإنها تمثل أيضاً الحضارة والمعرفة والاستفادة . وهكذا فإن مزاجاً أوربياً تصبح موضع شك .. لا لأنها لا تمتلك مثل هذه المزاج ، ولكن لان اليهود لم يستمتعوا بها . لذا كان عليهم البحث عن أرض لهم ليحضنوا بها حرمة عليهم للعالم المتحضر ، وهي الأرض التي صارت بعد أزمة اوغندة بإجماع المؤتمر الصهيوني الأرض الشرقية الموعودة ، حيث يمكنهم - وبالسفرية - إعادة بناء ، العالم المتحضر ، الذي خلقوه وراهم . هذا التناقض في علاقة إسرائيل بأوربا كان له انعكاساته إزاء فلسطين وأهلها ، والذي يمكن فهمه من خلال الشخصيات اليهودية في الفيلم ، وفيما يضممه من ايدولوجية .

وكما في الكثير من افلام العالم الأول عن العالم الثالث فإن الأفضلية تكون لرجل الغرب الذي يصل إلى مكان جديد مجتازاً الفضاء العريض ليفرض تدريجياً بكاره هذه الأرض وغموضها . وال نظرة الأولى للوافد الأوربي على الأرض والسكان تبدو في التقابل بين البحر والأرض في مقدمة الفيلم ، وكأنه بازاء عبء تاريخي ، وهو ما نلاحظه في غالبية أفلام هوليوود التي تتناول موضوع المواجهة بين العالم المتحضر والنامي - وفي المشهد التالي يكتشف المتفرج وجود قري عربية من خلال وجهة نظر المهاجرين الأوربيين لتتعرف معهم على ، أخلاق ، وعادات ، للعرب بين دهنهم التي نرى مثلها في افلام هوليوود مثل « على بابا » . فالكاميرا تستعرض ردود أفعال القادمين

الجدد لأولاد عمومته من العرب بمجاملتهم في تناول الطعام بأيديهم، وحيث يبدو التقزز على أحدهم لتناول مثل هذا الطعام التريب، وإذا كان المشهد يوحي بكرم العرب فإنهم لا يمكن ما يستحق اهتمامهم (هذا الموقف القبح يتناوله ، اللبرت ميمى ، فى كتابه : المستعمر والمستعمر ، حيث تنقلب فضيلة الكرم فى نظرهم إلى رذيلة وسخف، وفيلم ، كانوا عشرة ، -61- لخراج ، باروخ دينار، الذى أخرج بعد ثلاثة عشر عاما - ويدور حول رسالة وكفاح عشرة من الروس لليهود فى إقامة مستعمرة لهم فى أواخر القرن التاسع عشر من خلال استصلاح الأرض الجديدة فى مواجهة احتقار العرب والمصاعب التى يقيعها الأتراك أمامهم، فى هذا الفيلم تواجه بنفس البناء السينمائى، فالقرية العربية تبدو من بعيد من وجهة نظر القادمين الجدد . وعندما يتجاسر أحد المستوطنين - فيما بعد - بالاقتراب من القرية العربية فإننا نكتشف عالمها من خلال التمحور عليه .. ويعيونه . من خلال حركة الكاميرا المعمولة وسط أزقة القرية ، ولا ترى انطباعاته فقط، بل والتأكيد على حيويته فى الكشف عن غموض مثل هذا المكان الساكن . وفى منزل العمدة (المختار) يرى المشاهد الكنوز الشرقية بعيني مكتشف أوربي . بمعنى .. أن أفلام الرواد تحاول أن تقدم للمشاهد الغربى الثقافة الشرقية باعتبارها بسيطة وساكنة وتفتقد الاحساس بهويتها، وبحيث تصبح مثل هذا المشاهد مع الرواد مسيطرا فى فترة قياسية من الزمن على شغرات هذه الثقافة الأجنبية، مع استبعاد أى تفاعل حوارى أو تمثيل جدلى فى علاقة الشرق بالغرب . وبهذا تعد لنا هذه الأفلام الآلية الاستعمارية التى يبدو فيها الشرق بلا دور تاريخى فعال .. ومجرد موضوع للدراسة والفرجة . وفى « صابرا » بصفة خاصة نجد أن الصورة المتخسمة التى يقدمها الفيلم فى بدايته عن الكرم العربى سرعان ما تكشف صراحة عن صورة سلبية للطقوس العربية، حيث يصفق رجال القبيلة ويرقصون بالسيف ثم تنتقل الكاميرا فى لحظة قريبة على الشيخ مبتسما وهو يقول للرواد : « هكذا ترقص دائما .. فى أفراحنا ومأتمنا أو عند اقتراب العدو .. هذه للصورة العدوانية تبدو أولا عبر شريط للصوت المصاحب لرقصة السيف . وثانيا .. على مستوى الحوار الذى ينطق به الشيخ حول الأعداء . وفى لحظة قريبة أخرى نبدر نظرة الشر فى عينيه يقول بعد أن يقدم دليل إبانته مع « قومه » « نحن شعب فقير ومتوحش » لننتقل الكاميرا على لحظة للصحرَاء بينما نسمع تعليق الشيخ للرواد ولنتم نغزلون فى أرض جميلة خصبة ، والتناقض بين الواقع المعجب على شريط الصوت يتقاطع مع اتهامات الشيخ « الاحقيقية » ويزداد تأكيده من خلال حركة الكاميرا وهى تستعرض رمال الصحراء إثر حديث الشيخ . كما يوحي الفيلم بأن الأرض التى ستؤول للرواد قد بيعت قانونا . وتقديم شخصية رئيس

القبيلة اللامنتظية ورغبته غير المبررة في العدوان وحواره المربوغي لها تصعيدات سياسية على جانب كبير من الأهمية كما سنرى .

إن جذور العقيدة الصهيونية كما يشير بعض المفكرين مثل ماكسيم رودنسون⁽⁴³⁾ يمكن إرجاعها إلى أوروبا للقرن الثامن والتاسع عشر ، ليس فقط في موقفها من العداء للسامية ، بل وأيضاً في توسع الرأسمالية السريع وبناء الامبراطورية التي أدت فيما بعد إلى أول حرب إمبريالية . والصهيونية لا يمكن مقارنتها ببساطة بالامبريالية والاستعمار ، فهي بعكس الاستعمار رد فعل للاضطهاد التاريخي الطويل مما يجعلها تختلف عن نموذج الاستعمار الكلاسيكي . وبهذا فإن المستعمرة والمدينة الكبيرة (المتروبوليس) يحتلان عقاندياً نفس المكانة والوضع . كما أن فلسطين / إيريس إسرائيل كانت دائماً العاصمة الرمزية لهوية اليهود الثقافية . في نفس الوقت فإن الصهيونية حليفة لمصالح الغرب الاستعمارية ، ومن ثم كان تأثيرها بالخطاب الاستعماري ، بل وتسلك نفس السلوك الاستعماري ، خاصة فيما يتعلق بتجاهلها بأرض وشعب وحقوق العالم الثالث ، والنصوص الصهيونية التي عاصرت فترة الاستعمار الأوربي للشرق هي بمثابة اختزال طوبوغرافي يجعل من فلسطين مجرد صحراء مجدبة أو مستنقع في انتظار استعمار الغرب له . (وعلياً أن نتذكر بأن اعتبار المنطقة قاحلة مهمل كان أحد تبريرات الغزو الاستعماري) وتواجد المستوطنين الجدد بما يمكن من عقلية وتكنولوجيا متطورة سيعود بالثمار على هذه الأرض المختلفة . ضمن هذا السياق يمكننا فهم المثالية الساذجة التي يطرحها فيلم «صابرا» الذي يجسد عبارة «جعل الصحراء مزدهرة» والتي تبرز الصورة البطولية لهؤلاء الرواد وممارساتهم السياسية . فهم يعملون للزراعة الإنسانية والتحررية للمشروع الصهيوني ، كما يعملون معهم راية ، العالمية ،... والمهمة الحضارية ، التي ادعتها القوى الأوربية في زحفها على الدول النامية . والفيلم من خلال المشاهد المتقابلة بين المستوطنين اليهود والقرية العربية يحاول عقد مقارنة بين تكوين كلا المجتمعين لكسب عطف المشاهد إزاء الرواد الشبان . وعلى هذا يعتبر «جبرار جينيت» فإن سلسلة اللقطات المتكررة iterative shot التي تظهر الفلاحين والأطفال أثناء عملهم وشيخ القبيلة يتطلع إليهم في لامبالاة يكشف عن البناء الهرمي لتخلف المجتمع العربي مقارنة بمجتمع المستوطنين الذي يستمتع فيه العمال بالمساواة والملكية ، الجماعية ، . وعمل الفلاحين العرب العشوائى يقابله زيادة إنتاج الرواد ، ولأنهم ثوريين ومثاليين - بعكس العرب - فإن الهدف والرؤى أمامهم واضحة ، ورغم إسهامهم المتواضع في الأرض الجديدة فإن تصويرهم مع الموسيقى المصاحبة هو نفس اللحن الذي صار فيما بعد التشيد

(43) See Maxim Rodinson. Israel: A colonial- settler state.

الوطني ، الأمل ، ، هاتيفكا Hativka ، وهم يواصلون كفاحهم في الصحراء . كما يؤكد الفيلم - كما في فيلم ، كانوا عشرة - ، على للتكوين الذهني للرواد ، في مشهد ، فلاش باك ، يتذكر أحد المستوطنين عمله في الماضي على ماكينة طباعة بما يحمله من دلالة على العمل للتوري - كما يظهر نفس الفيلم - الرواد بمعرفتهم العميقة بـ «بوشكين» و «تشيكوف» . والتأكيد في مثل هذه الأفلام على هذه الصورة كأصحاب معرفة يوحى بالتالي بقدراتهم على تنوير الشرق الذي يعيش في العصور المظلمة على حد زعمهم . وكلا للفيلمين يؤكدان على تفوقهم الروحي . ورغم كونهم مثقفين فغالبا ما يظهر ارتباطهم البدني بالأرض كما يتمثل عبر الصورة بإحيائهم المثمر للأرض البور . والمقارنة الأولية بين المجتمعين تزداد حدة في فيلم « صابرا » لتشكل جزءاً من الصراع الدائر ، فالفلاحون المستغلون يجبرون على دفع إتاوات باهظة وفوق طاقتهم ثمناً للماء مما يدفع بأحد المعسرين للتوصل للشيخ لإمداده بالماء من بئر (أدنى الدورين ممثلون يهود)^(٤٤) ، بينما تبدر صورة الاقطاعي القاسية بأجابه وهو يضع قدميه في الماء باستمتاع ، لاماء بلا نفود ، فيرد عليه شيخ عجوز : ان قلبك قد من صخر وإن يستمر حركك طويلا .. سوف يعطى المهاجرون الجدد الماء لنا مجاناً . وهو بهذا لا يقدم لنا الطبيعة المستغلة لزعيم بل بمجد كرم وإنسانية الاشتراكيين الصهاينة ، وفي فيلم « كانوا عشرة » نجد موقفاً مشابهاً حيث يحاول العرب منع للمستوطنين من الوصول إلى البئر رغم حقهم القانوني في استغلاله ، لكن ما أن يتوصلوا بالقوة إلى هذا الحق حتى يظهر الفيلم تفوقهم الأخلاقي وكرمهم الذي يفوق الكرم العربي ذاته . وفي فيلم « صابرا » يبدو للشيخ وقد استغل الجفاف لإثارة الفلاحين العرب ضد الرواد المستوطنين ، وكما يقول بنفسه « سوف أفقد سمعني والمال الذي يدره الماء » ويقول كارل ويفوجل Karl Wittvogel في هذا (ان الاستبداد الشرقي أساسه السيطرة على الماء)^(٤٥) . وصورة شيخ القبيلة تشير إلى إحدى القضايا التي تثيرها الصهيونية - خاصة الاشتراكيون منهم - والتي يستغلها اليسار الأوربي وخاصة قبل حرب ٦٧ . بزعمهم بالطبيعة الاشتراكية للصهيونية وهو ما يبرر اغتصاب الأرض ، وحيث ينظر إلى تحرير اليهود باعتباره تحريراً للفلاحين للشرق المضطهدين من أسيادهم الاقطاعيين . هذه النظرة هي التي حركت معظم سكان «اليشوف» - على الأقل في موجاتها الأولى - والذين كان لهم للتأثير الأكبر على السياسة الجماعية . ومع هذا فكما يقول « رودنسون » إن هذه النظرة الاشتراكية تتعارض مع شخصية مجتمع اليشوف الاستعمارية ، مجتمع يعتبر داخليا من أعظم المجتمعات ديموقراطية واشتراكية ، إلا أنه يتجاهل حقوق المجتمعات الأخرى ،^(٤٦) . إن منطري القومية اليهودية لا يابهون

(٤٤) لعب دور الشيخ الممثل ييساخ بارادون .. وشخصية العربي الآخر ، دافيدوف .

(٤٥) كارل ويفوجل : ، الاستبداد الشرقي .. دراسة مقارنة للقوة (نيوهافن - يل ، ١٩٥٧) .

(٤٦) رودنسون : المرحح السابق ، ص ٨١ .

كثيرا بالمجتمعات التي استهدفتها مشروعاتهم بالآذى والتهديد والدمار، اعتقادا منهم ان البحث السياسى لن يكون له سوى تأثير مخفف عليها، وبالتالي فإن من البحث أن يحددوا مقدما طبيعة العلاقات التي يمكن أن تنشأ معهم . ويواصل «رودنسون» ■■■ : « إن التماثل Analogy بين الموقف العقلى للاستعمار الفرنسى المشرب بديموقراطية الثورة الفرنسية يبدو واضحا والذي كان يرى أن من مصالح الجزائريين أن يظلوا خاضعين للاستعمار الفرنسى .. وبهذا يهيلون أنفسهم بالتدريج ليوم سيأتى قريباً جداً يفهمون فيه وثيقة اعلان حقوق الإنسان .. وعندئذ .. وفيما بعد أيضاً .. يمكن أن يطبق عليهم» (٤٧) والصراع بين أصحاب النزعة الإنسانية من أنصار الصهيونية الاشتراكية والتطبيق العملى للسيطرة اليهودية فى فلسطين قد وجد . حلا . فى الدعوى بأن الجماهير العربية الخاضعة للاقطاع، والمستغلة من قبل مواطنيهم برهان على مدى استقلالهم من الخبز اليهودى .. على الأقل على المدى البعيد !

ونهاية الفيلم التي تمجد ثمار التكنولوجيا وازدهار الزراعة فى اسرائيل تشير ضمنا إلى نجاح المستوطنين من ذوى الأصول الاوربية فى تجاوز حضارة من صحراء جرداء، وبهذه النزعة الإنسانية فإن على المربي أن يعودوا أنفسهم على الرضا رغما عنهم . وتفوق الرواد على المجتمع العربى يبدو من خلال تصوير وضع المرأة فى كلا المجتمعين . فالنساء من الرواد يتساوين مع الجماعة ويعملن معهم جنبا إلى جنب ، بل وبهذين - وفقا لنموذج المرأة الايجابية - قدرة عقلية على مواصلة الكفاح وقت الأزمات . وتصور المرأة فى الحقل ، وحمل السلاح فيما بعد - بدعم لسطورة المساواة هذه (٤٨) (فى الحقيقة فإن المرأة مازال دورها قاصرا على الادوار التقليدية) .. بل إن الفيلم يربط مباشرة بين مساواة المرأة واتصياها لمثل رواد الصهيونية . هذا الاسلوب الهوليودى فى استخدام صيغة ، الجمع ، حسب تعبير ، الليبرت ميمى ، يسطح ثقافات العالم الثالث المتعددة إلى تركيبة مصطنعة غير حقيقية كما تفعل افلام هوليود مثل ، الشيخ ، -١٩٢١- الذى يقدم رقصة هندية على انها شرقية ، وأمى بغداد ، -١٩٢٤- الذى يمزج بصريا بين حضارات مختلفة كالعربية والفارسية والصينية والهندية باعتبارها حضارة شرقية مثيرة، وعندما تغادر الراقصة الشرقية فى فيلم ، صابرا المكان والشاشة بإشارة من عربى ، والظهور السريع فى بداية الفيلم لامرأة عربية نبيلة يقتربن بأحد الرواد حيث تتبادل معه نظرات حب فى خجل ومن ثم تقوم بتصعيد جروحه ومنحه الماء بعد ذلك . ولأن العرب لا يدركون إمكانية الخلاص الذى يمنحه لهم الرواد فإن الجماهير

(٤٧) المرجع السابق ، ص ٨١-٨٢.

(٤٨) شاركت النساء فى ، اليالماخ ، أو القوات الصلابة أشهر منظمة عسكرية قبل قيام الدولة فضلا عن مشاركتهن بعمل الملاح فى قوات الدفاع الاسرائيلية.

العربية تستعد للهجوم عليهم أثناء عملهم تحت لهيب الشمس المحرقة بحثاً عن الماء. وصور الجماهير العربية التي تبدو من خلال الاحتفالات الدينية بالنبي موسى (*) (صور بعضها من الواقع المخرج فورد) تعلى الانطباع بما سيقومون به من عتف فيما بعد ، مع الإشارة بأن هذه الاحتفالات أثناء الاندباب البريطاني فلسطين كانت منبرا للوطنيين كما حدث عامي ١٩١٩ و ١٩٢٠ عندما هاجموا يهود البشوف . ووضع هذا الحادث في الفيلم باعتباره مقدمة لهدم مستوطنات اليهود في غراب الاندفاع العربية يصبح عندئذ بمثابة إعادة إنتاج لوجهة النظر الأوروبية المتعصب الإسلامي، (ومع ان الصهيونية هي نتاج نفس الظروف التاريخية التي أدت الى ظهور القومية العربية فإنها تقل وتشبه مثل هذه العلاقة) . هكذا يقدم الفيلم للعرب وهم منتشرون بنعصبهم كما للهنود في أفلام الغرب الأمريكية وهم يرقصون حول النار استدراراً للسطر في حين يمزق أحدهم ثيابه صائحا ، لعنة الله على من كانوا السبب، والجموع تصرخ مطالبة بالانتقام شاهرة سيوفها ، الموت للكفرة ،، في حين يكمن خلف هذه الصور الموهوسة للمسلمين العرب سفاكي الدماء للخوف الأوربي من ، الجهاد ، . (وهي الكلمة التي ترادف عند أوربا المسيحية ، الحملة الصليبية ، والتي تستخدم عادة في الخطاب السياسي الغربي والتي لا ينظر إليها على أنها كانت بالمثل نتيجة تعصب ديني ودعوة ضمنية لاستخدام القوة)، ومشهد الاستعداد لاستخدام العنف يمكن ان نراه كبعد آخر باعتبار ان العرب هم ، الاغيار، Goyim الجدد والذي يجسد تجربة لليهود في أوربا مع الاغيار القدامى (المسيحيين) ، والانتهاكات العربية للامناطقة للمهاجرين اليهود باستخدام السحر لجلب الماء شبيه بالانتهاكات التي واجهها اليهود في أوربا أثناء ، الطاعون الأسود ، وبهذا فإن الهاجس اليهودي الخاص بعنف الاغيار المسيحيين يرتبط بوجهة النظر الأوروبية لزاء المسلمين (٤٩) . وقبل مشهد هجرم العرب عليهم بشيد الفيلم في أحد مشاهدته بعزيمة الرواد الذين عثروا على الماء بعد نصعيات مؤلمة وهم يظنون ، سوف تصبح مجانين جميعا لنخلق المعجزات ، هذه الملاحظة المثالية التي تمثل خطوة في طريق الحضارة تفننك بهجوم العرب المتعطشين للدماء- وهو نفس الأسلوب الذي سترأه في أفلام أخرى، والمشاهد يرى العرب مع الرواد في لقطة عامة وهم يقتربون من المستوطنات القليلة والصغيرة . وهي نفس الصورة التي سوف تتكرر فيما بعد حيث يهاجمه الكثرة من العرب (الكم) حفنة من

(*) في الرابع من أبريل ١٩٢٠ توافق يوم لاحتفال المسلمين بأعياد النبي موسى احتفال اليهود والمسيحيين بسيد الفصح . وقد استنلت (الهاجئات) مهاجمة العرب تصريح بفور والسلسلة البريطانية وحدث شجار بين الفريقين راح ضحيته خمسة من اليهود وأربعة من العرب والعديد من الجرحى ، وقد حوكم الحاج ابن الحسين وجابوتسكي بالسجن مع آخرين وانتهى الأمر بالعفو عنهم جميعا . راجع محمود سعيد عيد للظواهر: الصهيونية وسياسة العنف ، ص ١٤٢-١٤٤-١٩٤٤ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٩ . (المترجم) .

(٤٩) إدوارد سعيد : الامتياز ، ص ١٠٦ .

اليهود (الكيف) وهي الصورة التي تذكرنا بموتيفات جوايات وديفيد ، في تصوير افلام السبعينيات للصراع العربي الاسرائيلي . وعندما يوشك للعرب على طعن للمستوطنين بخناجرهم يقوم طفل عربي بكشف الحقيقة .. وهي أن شيخ للقبيلة هو الذي ردم البئر . هذه اللحظة الاسطورية في بقعة الضمير العربي باتركهم لفساد زعيمهم تستدعي وفق المنطق الصهيوني استقبال المستوطنين بالترحاب [وليس بمنطقة الاستقلال والاشتراكية للفلاحين العرب] . ولتكون اخيرا النهاية المفتحة لهذا الصراع بهطول المطر من السماء . والعربي الذي سبق له لتقلد شيخه يخذل خنجره ويبعد عن الكاميرا .. المستوطنين . وفي لقطة عامة يلتفت إليهم معبرا عن امتقانه لهم في حين تقوم عربية شابة بعلاج المصاب الذي كان أول من توصل إلى الماء ، إلى لقطة ختام كلاسيكية بتدفق المياه ايذانا بعودة الوفاق .

نفس اسلوب السرد السابق نجده في فيلم ، كانوا عشرة ، للأخوذ عن يوميات الـ Bilas (وهم أول مستوطنين يهود في اواخر القرن التاسع عشر .. للحرب الأولى وبالعبرية Beit ya'acov Lekhu ve Nlekha) حيث نرى من خلالهم وجهة نظر الفيلم بعد عمل مثير ومولد أول طفل يعقبه الجفاف . في تلك الأثناء يسرق بعض الشباب من العرب المستوطنين ويتجهض على أحدهم لتتصاعد الأحداث مع هجوم العرب على المستوطنة الصغيرة لاسترداد اللص الذي أوحى اليهم بأنه عُنْب .. وبعد اكتشاف ، المختار ، بأن رجاله كذبوا عليه وبأنهم للأصوص ، بعدهم باعادة المسروقات اليهم ، وبعودة السلام تهمل الأمطار كرمز لما حدث ، في نفس الوقت الذي تموت المرأة التي وضعت مولودها إثر إصابتها بالمalaria لتدفن تحت المطر . والفيلم بهذا يلوح إلى المستقبل بوصف المشاهد الاسرائيلي والأجنبي . وزمن أحداث فيلم ، كانوا عشرة ، هو نهاية القرن التاسع عشر وكأنه بهذا يتناول جذور الصراع الاسرائيلي / العربي ، إلا أن جوهره لا يوحى باختلاف في الرؤية عن نصوص الصهيونية في نهاية القرن التاسع عشر أو إلى الثلاثينيات في فيلم ، صابرا ، . كلا الفيلمين يرجعان الرفض للعربي ، لأسباب لا يمكن فهمها ، باعتبارها جوهر النزاع . والرفض العربي لا يقدمه لنا كلا الفيلمين من خلال البناء السردي أو السينمائي كنتيجة للممارسات المادية للواقع السياسي ، بل باعتباره عداء غريزيا وغير مفهوم لا يملك المستوطنون إزاءه من خيار سوى القتال والنضال ، كما فعلوا إزاء الطاعون .. وهي هنا الملاريا أحد أمراض العالم المتخلف . بمعنى آخر .. فإن هذه الأفلام تقوم على ثنائية الغرب / الشرق المألوفة والتي يجسد فيها جماعة من الغرب كل ما هو تقدمي ومنطقي وحب للسلام إزاء فريق آخر يمثل تقيض هذه الصفات . وأحد

مظاهر هذه اللاتنية في فيلم « صابرا » تبدو في اقتران الرواد بالتقدم التكنولوجي واختزال الشرق بدجاهله . ونهاية الفيلم كمثال تظهر صورة حقول مزرعة مع عناوين تقول : « لقد مرت أصوام اخضرت فيها الصحراء بحرق ودم هؤلاء للرواد .. هاهي الحقول المزدهرة والحدائق والمدن بفضل الآلة لتضفي سيمفونية من العمل على الأرض المباركة » ، وتصدق الصور بعد هذا يظهر مدى ما تحقق من تنمية زراعية مع الوفرة المتبادل بين اللقطات القريبة لآلة والقطعات العامة للثمار والأشجار والآلات الزراعية المتزايدة والتي توحى كلها بالزدهار الانتاج الزراعي والذي يصل ذروته بالطبع للمزدوج للرواد وهم يسرون عبر بساتين الفاكهة مستحضرين روح الرواد الذين قاموا بانجازات كبيرة محققين بهذا شعار هيرتزل « إن أردت فلا شيء مستحيل » وهو التمجيد للثورة الزراعية الذي يذكرنا بفيلم « أوديد اللدانه » الذي يعتبر نسخة مقلدة من فيلم « إيزنشتاين » « القديم والجديد » .

والعداء بين غرب ديناميكي وشرق بدائي يأخذ أحيانا أبعاد المرض النفسي « فالأبطال عبر السرد مجرد ضحايا في حرب عقائدية مستمرة . وفي كل من فيلمي « صابرا » و « أوديد اللدانه » نجد صورا ترمز لإخضاع الصهيونية للصحراء أمام « بدالية العرب ونخلفهم » ، وهي بهذا تحمل بعض خصائص نزعة التعصب الأوروبية السائدة . والعرض على إيراز للرخاء يحمل لونا من المصادقية للرؤية الصهيونية كما عرفها واحد من زعمائها وهو « إسرائيل زانجويل » بقوله : « أرض بلا شعب لشعب بلا أرض » . لقد قامت مفاهيم للصهيونية على أن أي أرض فضاء يمكن الاستيلاء عليها طالما أن سكانها لم يحققوا الاستقلال القومي بدولة معترف بها . والقطعات القريبة في فيلم « صابرا » للأرض ونفس الرواد لها يوحى بأنها أرض جرداء لقرون .. وبالتالي منطقة « أجنبية » بالمنظور الصهيوني لاستعداد إلا بحبوبة المستوطنين . وليس محض صدفة أن يكون موضوع البحث عن الماء في الأفلام التسجيلية الممولة ضمن هذا السياق في عملية بناء الدولة . فإذا كانت الأرض جرداء في الماضي فإن موضوع البحث عن الماء يعني للمستقبل ولقائمة مستوطنة جديدة كخطوة أولى من أجل تحقيق الاستقلال .. وهو المفهوم الذي كان يتصدر أحد تيارات الصهيونية وهي « الصهيونية العملية » (Zionut Maásit) والتي تنادي بأن خلق بنية تحتية يتطلب حياة الأرض وزراعة كل شبر فيها ، وهو نفس الموضوع الذي استمر تناوله في الأفلام التسجيلية والطويلة وحتى بعد قيام الدولة .. مثل فيلم « المفتاح الذهبي » « المخرج » « ساشا لكسندر » « والحل » « المينافيزيقي »

الذى يقدمه فيلم « صابرا ، الصراع السياسى بين اليهود الاوربيين والعرب الفلسطينيين يتجاهل سر كراهية العرب للصهيونية، ويؤكد على فكرة العداء للمجنون من جانب العرب . إنهم يحاربون الزواد العبريين من خلال الفيلم لايمانهم للبلى بالسحر أو كرهية فى جهاد إسلامى أو نتيجة نوع من التعطش للدم - أو فى أحسن الفروض نتيجة لاستغلالهم من قبل زعمائهم القاسدين الذين يستخدمون العدو الصهيونى وسيلة للسيطرة على شعوبهم^(٥٠) .

(٥٠) هذا الرأى يتجاهل دور الزعماء العرب المؤيدين للصهيونية مثل الملك فيصل الذى اتفق مع حاييم وايزمان على تخليه عن كل فلسطين الصهيونية مقابل دعم اليهود له دبلوماسياً ومالياً وفنياً لإقامة دولته العربية الكبرى مستقبلاً إلا أنه لم يجد مؤازرة من الجماهير العربية لطلباته واضطر لمسايرة الاجماع العربى .

[حرب اللغات]

علينا ونحن نشاهد فيلم « صابرا » أن نتعرف أيضا على الظروف التي أحاطت بظهوره ، وهي ظروف تزامنت مع الولادة الجينية لصناعة الفيلم العبري وبداية لغة عبرية ، علمانية ، منطوقة . فالفيلم يشير في عتريته الداخلية إلى عزم الرواد ، التحدث فقط بلغة الآباء الخالدة ، وهو ما يشير إلى بعد تمكسي^(٥١) ذلك أن اسم للفيلم يتضمن لونا من ألوان الريادة باعتباره أول فيلم يستخدم للسرد باللغة العبرية^(٥٢) . وطوال العقود الثلاثة الماضية كانت المسرحيات والأوبرا والأفلام تناقش وفقا لما تردده من دور في نشر وتدعيم العبرية . ولهفة « لياشوف » لمشاهدة الفيلم يرجع جزء منه إلى أنه أول شريط صوت ينطق بها . والحماس الذي قوبل به أول فيلم تسجيلي ناطق وهو ، هذه هي الأرض ، للمخرج ، أجادتي ، كان ، احتفالا باللغة العبرية . وقد أعلن عنه باعتباره فيلم البداية ، بيرشيت ، be Reshit (والتي تعني في ، البداية ، و سفر التكوين ،) ولأنه يحكي عن شعب بدأ من البداية . وبهذا ربط النقد الدعائي بين موضوعه وبدليات العبرية الحديثة للياشوف والتجديد العلماني ، اللغة التوراتية . ولأن إحياء اللغة العبرية كان يلعب دورا محوريا في النهضة القومية فإن أي انحراف عن هذا الخط كان يواجه بالمعارضة من مختلف المنظمات مثل اتحاد العبرية فقط ، راك إيفريت Rak Ivrit و ، فرق الدفاع عن اللغة العبرية Gduf Maginei ha Safa halvrit ضد ، بابل اللهجات واللغات الأجنبية التي تبطل أصوات لغتنا في شوارع أول مدينة عبرية ، تل أبيب ،^(٥٣) . وكانت فرق الدفاع عن اللغة العبرية تغني في شوارع تل أبيب ، وخاصة أغنية ، أيتها اليهودي تحدث العبرية . . . كاستراتيجية لها . وبدأت دور السينما والمسارح التي لا تستخدم العبرية تتعرض للهجوم عليها . وعند عرض أوبريت ، شولايميت ، لـ ، جولد فاين ، بلنتها الأصلية – اليديشية – هاجمها متحصبو اللغة العبرية بالقبائل التي ينبعث منها رائحة كريهة . وعند عرض أول فيلم أمريكي ناطق باليديشية في فلسطين وهو ، أسي اليهودية ،^(٥٤)

(٥١) لم يكن ، الكسندر فورد ، مخرج ، صابرا يتحدث العبرية .

(٥٢) بلكوف ربي : جمانيزيوم ، هرتزليا كمركز ثقافي لشباب تل أبيب ، في العشرين سنة الأولى ، ص ٢٤١ .

|| * || عرض الفيلم في مسرح بندر سينما لومبيا في الفترة من ١٩-٢٥ يناير ١٩٢٦ وكما تشير دعاية الفيلم التي توزع على الجمهور ، ناطق ومتكلم من البداية إلى النهاية على ملكية ويمتلك التكوين ، وهو من بطولة ، هاري بيل ، ويعرض لأول مرة في القاهرة . ويشير الإعلان الذي كان ينشر بالعربية والعبرية والفرنسية واليونانية عن الفيلم ، مأساة عاطفية مفعمة ذات ست فصول تريبا في أحد تفاصيلها المسرحيات السامية للحب الأبوي في الأسرة اليهودية . الدور الكبير في هذه للرواية الغقة يفرم به للمتلقي الشهير شميلكل Schmiklel . (المترجم) .

١٩٣٠ - Mayne Yidische Mame ، قد نفوا الشائنة بالحبر والقابل ، وتظاهر جمهور
 «اليشوف» خارج دار العرض حتى تم سحب الفيلم . وقد تم التوصل إلى تسوية تقضى بحذف
 كل الاجزاء الناطقة باليديشية وعرض بلاصوت^(٥٣) . ونظراً لحدثة استخدام الدوبلاج في
 نهاية الثلاثينيات ولأوائل الاربعينيات فقد تم حظر غير رسمي بمنع استخدام اللغة في
 «الياشوف» . وقد قام «ياكوف ديقيدون» على سبيل المثال بعمل دوبلاج بالعبرية لعدة أفلام
 «يديشية» مستوردة ، ولم تعرض أفلام ناطقة بها إلا في الستينيات بعد أن صارت السيادة
 للعبرية ، وفي عام ١٩٨٣ أنتج في اسرائيل أول فيلم ناطق باليديشية هو « عندما يعطون
 يأخذون » . كما لعبت « حرب اللغات » دوراً في مقاومة دور العرض الناطقة بلغة أجنبية خشية
 أن تقف عثرة أمام انتشار العبرية كلغة منطوقة ، وهو نفس الموقف الذي اتخذته الموسيقيون
 إزاء دور العرض الناطقة بلغة أجنبية^(٥٤) .

وكان لاستخدام العبرية كلغة منطوقة أثرها على اللغات الشرقية ، فقد أثرت اللغات الاوربية
 عبر المستوطنين من يهود أوروبا - على العبرية ذات الجذور السامية في مفرداتها ونطقها مما جعلها
 أقرب إلى الاوربية الذين رفضوا استخدام العبرية السامية ، والتي تعتبر تاريخياً أكثر « صحة » في
 منطقتها عند « السفارديم » وتقرب كثيراً من اللغة العربية . ونظراً لأن تراث فقه اللغة في القرن
 التاسع عشر كان يعتبر العربية لغة تنصف « بالبربرية » ، و « الجمود » ، و « الغموض » ، ومن ثم فهي
 تنصف « بدونية » الناطقين بها .. وحصلت لهم أيضاً « هكنا استعار رواد العبرية الجديدة أساليب علم
 اللغة للمقارن الأوربي » . وباعتبار العبرية هي ما ينطق به مواطنوهم الاوربيون فقد نسب إلى
 الاشكنازيم بنعال كل نقیصة .. خاصة اللغة العبرية ، وهو التشويه لـ « سامية » العبرية الذي وجد
 الشرعية من المؤسسات . ورغم أن لجنة اللغة العبرية وافقت عام ١٩١٣ على اعتبار اللهجة
 السفاردية صحيحة فإن معيار انصار مركزية اللغوية الاوربية أدى ببعض علماء اللغة للمطالبة
 بالإلغاء الرسمي لبعض حروف للصوائت الساكنة .. باعتبارها « بربرية » و « فظة »^(٥٥) دون أي
 أساس علمي ، وبنا صار موضوع اللغوينمات السامية موضعاً للسخرية ونحول معه الشرق الاوسط
 إلى جزء من نموذج لغوي . وقد شكّل الخطاب الاكاديمي الخاص باللغة العبرية نتائج خطيرة على
 ممثلي المسرح والميتما ، فقد وقع بعض الممثلين والممثلات خلال العشرينات تحت تأثير « زنيف

(٥٣) اريك جولدمان : رؤى وصور واحلام : للفيلم لیدیشی .. ماضيه وحاضره ، ص ٦١ .

(٥٤) هوشبرج : موسیقی فی تل اییب ، ص ١١٠ .

(٥٥) ابراهام مانلون : كفاح اللغة العبرية ، ص ١٥٧-١٥٨ .

جايوتسكى ، الذى علمهم اللهجة العبرية ، والذى كان يرى من خلال منظور جغرافى زائف ان اللغة العبرية لغة بحر لوسطية وأقرب للايطالية والاسبانية منها للغات الشرق . وهى وجهة للنظر التى نخرج عن آرائه السياسية التى جعلته يطالب بـ «سور حديدى» ضد العرب . وفى مقالة نشرت له عام ١٩٣٠ يعرض للبعد القومى لساطلة اللغة للعربية قائلًا : (هناك من العلماء من يرى بوجود اقتراب لغتنا إلى العربية .. وهذا خطأ .. وعلى الرغم من أن العبرية والعربية تنتمى لأصول سامية ، إلا أن هذا لا يعنى أن أبائنا كانوا يتحدثون العربية .. فنحن لوريون .. وموسيقانا وثقافتنا أوروبية .. هو ذوق روتسباين ، و ، مندلسون ، و ، هيرز ،) (٥٦).

ورغم لقواهد التاريخية واللغوية الواضحة فقد زعم بعض العلماء من أنصار العبرية الجديدة من أوربي ، اليشوف ، بأن العبرية وإن كانت ترتبط بلغات أخرى .. إلا أن اللغة العربية ليست من بين هذه اللغات . وقد شكل تبني الممثلين والممثلات عبرية ، جايوتسكى ، المعدلة أهمية فى تشكيل اللغة ، خاصة بعد أن أضيف مسرح ، هابيماء القومى الشرعية على العبرية الجديدة باستخدامها فى عروض يهود ، اليشوف ، وأوربا . باعتبارها تجسيدا للهضبة للغة العبرية . وهى ادعاءات تكثير للسخرية ، خاصة إذا علمنا أن يهود السفارديم - والى حد ما الفلسطينيين ممن يحملون الهوية الاسرائيلية - يشكلون الغالبية العظمى من الناطقين بالعبرية ، وعلى هذا اعتبرت العبرية التى قامت على اللغوية الأوروبية هى ، عبرية الصابرة .. و ، لهجة اسرائيل ، .. ومن ثم لها السيادة ، فى حين أصبحت عبرية السفارديم والفلسطينيين السامية .. هامشية ؟ هكذا صارت ، اللغة الجديدة ، السيطرة والهيمنة ، وبالتالي هى لغة السينما والمسرح العبرى (الاسرائيلى فيما بعد) ، كما خضعت بقية المؤسسات .. النظام التعليمى والاناعة والتنفيذيون الى السيطرة اللغوية ليهود أوربا ، وصار توزيع الأدوار فى السينما والمسرح يتم وفقا للجنسية الأصلية للممثلين ، واستبعدت المسارح اسناد أدوار للممثلين من الناطقين باللهجة الشرقية . وكذلك .. فقد رفضت اللجنة الحكومية التى تمنح مساعدات للمسارح ، الريبوتوار ، اسناد أدوار للممثل المراقى ، أرى إلياس ، لأن لهجته الشرقية لا تؤهله للقيام بأدوار ، كلاسيكية ، و ، عالمية (٥٧) ، رغم أنه أدى الكثير من هذه الأدوار على المسرح المراقى .. وبذا صارت ، المكانة ، الثقافية مرتبطة أشد الارتباط بالطبقة كما يقول ، بيير بورديو ، (٥٨) . وعند ما طلب نفس الممثل أن يلعب دور ، شليوك ، قيل له إن لهجته كوميدية لا تناسب الجمهور (٥٩) ، وهو

(٥٦) زائف فالديمير جايوتسكى : اللهجة العبرية ، ص ٤-٩ .

(٥٧) أرى إلياس : نقطة نلت مذلق مرقى القم Aperia (شاه ٨٢-١٩٨٤) ، ص ٥٩ .

(٥٨) بيير بورديو : نقد لجماعى ■■■ الثقوى .

(٥٩) إلياس : نقطة نلت مذلق مرقى القم ، ص ٥٩ .

رفض غير مبرر لأن المخرج الواعي يمكن ان يستغل هذه ، الكلمة ، لابرار هامشية ، شليوك في اطار مجتمع مدينة البندقية المسيحية^(٦٠) . ولم يعد امام الممثلين من العقارديم الا العمل مجبرين في المسارح التجارية والسينما الشعبية || افلام الليروكاس) حيث حققوا نجاحات مذهلة . ان رفض وتجاهل وجود أية روابط ثقافية بين اللغتين العربية والعبرية ، وهو للرفض الذي تحركه دوافع ايدلوجية ، يعنى انكارا وتجاهلا لاشكالية هوية العربى لليهودى ، وهو للتجاهل الذى يبدو غريبا لو علمنا أن غالبية النصوص اليهودية فى الفلسفة وقواعد اللغة العبرية (سحديا جاعون Saadia Gaon) والشعر (يهودا الحريزى Yehuda AL Hanizi) و (بن جبيرول Gabirol) والطب - موسى بن ميمون - كتبت كلها بالعربية، ولن العربية و العبرية كانتا- فى فترة ما - محل عداوة من فقه اللغة الأوربي المعادى للسامية والذى أقام ثنائية ضدية^(٦١) - لحساب صورة الذات الاربية - ، بين اللغات الهندوأوربية ، اللاتينية ، والتمجانسة ، واللغات السامية ، اللاعضوية ، و المتحجرة ، والعاجزة عن التجديد الذاتى ، وكما شاهدنا بعودة الرواد إلى ، لغة الآباء الخالدة والأزلية ، فى سينما ، الياشوف ، ممثلة فى الاحتفاء بفيلم ، صابرا ، فإن إعادة تجديد الصهيونية للغة العبرية يكشف عن تناقض التجديد للسان الشرقى فى نفس الوقت الذى تقتلع فيه الصهيونية جذور شرقيتها ، كما أن تجديد اللغة العبرية فى بدايات السينما الاسرائيلية عبر الخطاب الصهيونى ثرت ثنائية انقسام حركة سياسية علمانية تجعل من العبرية الحديثة نموذجا للغة القومية ، فى نفس الوقت الذى تعضد بنيتها الفوقية ايدلوجية ، طبقة تحذية دينية تتجسد فى أفكارها عن ، عودة أهل الكتاب ، إلى الأرض الموعودة ، .. ومنميا فى ، لغة عدنية ،^(٦٢) . هذه للفكرة المثالية فى استعادة وتعريب لغة لم تمسها يد بشر سوف نتوارى فيما بعد بالمشاغل ، الدنسة ، لدولة فى دور التكوين ، مثل النخلف عن بقايا الدعاوى الحماسية عن المسيح المنتظر فى الأفلام الأولى ليحل محلها اهتمامات علمانية لأمة ناشئة .

(٦٠) وهو رفض يدعو للسخرية لأن لغة شكسبير تتميز بتعدد اللهجات واللهات الطبقة والعرقية والإقليمية ولأن أعماله تمثل بمختلف اشكال الانجازية كما انه رفض بتجاهل ماحتمله لغة شكسبير من صفات كرفلية .

(٦١) هذا الدناقص بين الشرق والغرب كما يقول لولارد سعيد فى كتابه ، الاستشراق ، كان يشكل جزءا من نيار عام فى ايدلوجية القرن ١٩ فيما يتعلق بالعوامل البيولوجية فى عدم المساواة العرقية وهو مانجد عند ، كرفيه ، فى ، ممثلة الحيوان ، و ، جوبينور ، فى ، مقاله فى التفوت بين العروق الانسانية ، و ، روبرت نوكن ، فى ، اجناس الإنسان ، .

(٦٢) لهذا السبب يرفض غلاة رجال الدين اليهود الصهيونية لأن ، العودة ، فى تراثهم تعنى انتظار المسيح المنتظر ، ومن ثم يرفضون هذا الاستخدام العلمانى فى لغة مقدسة فى انتظار الآلية للثالثة لاستخدامها فى الأنشطة الدينية فقط .

الفصل الثاني

أفلام البطولة القومية - ما بعد ١٩٤٨



أحبك يا روزا
... ميشيل بات
أدم يوسف
شيلوفا



متمردون ضد الضوء ..
داود ديفيد أوياتشو،
ينتخب موت ابنه سليم،
(بول ستاسينو)

الفصل الثاني

أفلام البطولة القومية - ما بعد ١٩٤٨

باستثناء فيلمي ، أريد ذاته ، ، وصابرا ، لم تنتج إسرائيل فيلما روائيا حتى قيام الدولة (١) ، لأن الألة السينمائية كانت موجهة للأفلام الإخبارية والدعائية نظرية للمتطلبات العملية الآتية: ويعتبر هذا العام له دلالة على مستوى قيام الدولة وتطور السينما ، حيث بدأ النشاط السينمائي أكثر تنظيما مع ازدياد دوره ، ليس من أجل الدعاية الصهيونية في الخارج فقط ، بل وفي تطبيع المهاجرين الجدد في الداخل . ورغم انقضاء حوالي ثلاثة عقود بين فيلمي ، أريد ذاته ، ، وصابرا ، وأفلام ما بعد قيام إسرائيل مثل ، التل ٢٤ لا يجيب ، -٥٥- ، وعمود النار ، -٥٩- ، كانوا عشرة ، -٦١- ، و ، متمردون ضد الضوء ، -٦٤- (*) ، و ، الهدف تيران ، -٦٨- (**) ، و ، الهروب الكبير ، -٧٠- (***) والتي تتناول موضوعاتها الموقف السياسي ، فما زالت هذه الأفلام تتشابه في بنيتها التي شكلتها بدايات الأيدلوجية الصهيونية . وحتى منتصف ونهاية الستينيات فإن غالبية هذه الأفلام ركزت على بطولات إسرائيل للخارفة على أرض الواقع من خلال الصابرا والكيوبختات والجنود ضمن سياق الصراع العربي الإسرائيلي ، إما كخلفية لها مثل ، دن كبشوت وسعديه بانزا Dan Quixote and Sa'adia Panza -٥٦- ، وزوجة للبطل ، Hero's wife -٦٣- ، يا لها من عصابة ، What a gang -٦٢- ، اعطني عشرة رجال يائسين ، Give me ten Desperate ، -٦٤- Men أو كموضوع محوري كما في ، التل ٢٤ لا يجيب ، -٦٢- ، وفناء من سيناء ، Sinaia (****) أو ، متمردون ضد الضوء ، و ، خمسة أيام في سيناء ، -٦٩-) وعندما يتصدر الصراع موضوع الفيلم فمن خلال موضوع للعرب .

وسوف أتعرض لبعض الأفلام التي تناولت بشكل رئيسي المواجهة بين طرفي هذا الصراع محلا شفراتها السياسية وأسلوب السرد فيها مشيرا إلى أنماط تمثيل الذات وتمثيل الآخرين ، وهي أنماط تتكرر في أفلام الصهيونية القومية .

(١) يعتبر فيلمي ، فسوق الانقاض ، On the Ruins (١٩٣٦) للمخرج ناثان اكسلورد و ، موزل أبي ، -١٩٤٧ للمخرج هوربرت كفين ، ضمن أوائل الأفلام الروائية التي أنتجت في فترة ما قبل قيام إسرائيل .
(*) يذكر أحمد المحلى في ترجمته لأفلام الصهيونية في فلسطين (١٩٠٢-١٩٤٧) في كتابه ، السينما والتاريخ (٤) سنة ١٩٩٢ أن فيلم ، فوق الخراب ، "on the ruins" من إنتاج ١٩٢٨ وإخراج اكسلورد و ، الفريد فلف ، وتمثيل يهودا جيباي - وناي لقين - ومن إنتاج أفلام كرمل (المترجم)

(٥) وزع في الخارج باسم ، رمال بير سبع . .

(٥٥) وزع في الخارج باسم ، كرماتو ميتاء . .

(٥٥٥) وزع في الخارج باسم ، هجوم للتور عند القجر . .

(٥٥٥٥) وزع في الخارج باسم ، غيوم فوق إسرائيل . .

القتل ٢٤ لايجيب (١٩٥٥)

(Givá 24 Ein ona)

خلال فترة الخمسينيات وبدلية الستينيات كان غالبية المنتجين والمخرجين والفنيين العاملين في السينما الاسرائيلية إما من الأجانب أو المهاجرين الجدد من أمثال المخرج البريطاني «نورود ديكسون» ، والقتل ٢٤ لايجيب ،^(٢) أو الأمريكي اليهودي لاري فريش Frisch (عمود الملح) "Pillar of Fire" والمراقى اليهودي «نوري حبيب» | بلا وطن ٥٢ | without homeland الذين ساهموا في مولد صناعة السينما ، والذين جاءوا أساسا بناء على دعوة من وحدة ، السينما ، بالجيش التي شكلتها قوات الدفاع الاسرائيلية عام ١٩٤٨ لإخراج أفلام تعليمية للجيش ، وكمثال فإن المخرج ديكسون أخرج للجيش الفيلم التسجيلي - الخلفية الحمراء ، ٥٢ ، The Red Background عن سلاح المشاة ، وكان يعمل أساسا بالأفلام التسجيلية في بريطانيا وتأثر بمدرسة «جرير سون» وهو التأثير الذي يبدو واحد ما في فيلمه الطويل ، القتل ٢٤ لايجيب ، الذي تكلف أربعمئة ألف دولار - وهي ميزانية مرتفعة نسبيا - وحقق بعض النجاح التجاري في الخارج والداخل وفاز بجائزتي تكريم في مهرجان ، كان ، للسينما ، وتُدور أحداثه عام ١٩٤٨ حول القصة الشخصية لأربعة مقاتلين هم : إيرلندي ، نورود مولير - يهودي أمريكي (ميشيل واحد) ومقاتل من الصابرا (أريك ليفي) ، ومقاتلة من السفاردي (مارجليت لوفيد) ، وقد كلفرا بمهمة الدفاع عن أحد القلاع خارج القدس لضمان وصول إسرائيل إلى المدينة . ويبدأ كل منهم - وهم في طريقهم لأداء المهمة - في سرد تفاصيل تجاربهم العسكرية السابقة .. جذور معتقداتهم الصهيونية . والبناء السردى لهذه القصص يحاول أن يقدم الكفاح من أجل الاستقلال من منظور « موضوعي » صبر أكثر من وجهة نظر ، وهو مايتمثل أسلوبا غير مألوف في أفلام البطولة القومية . وبأسلوب أشبه بأسلوب المخرج الإيطالي «روسوليني» في فيلمه بيزا Pisan - ١٩٤٦ - يبدأ الفيلم بنقطة على خريطة استراتيجية لإسرائيل وصوت لمطلق يشرح تحركات القوات . وهو مشهد البدلية الذي يوحى « بصديق مايفال » وتوثيقا «للحقائق» ، ومن خلال منظور إسرائيل في نفس الوقت ، والسهام التي تعدد اتجاهات القوات العربية للهجومية على إسرائيل تشير إلى المزاعم الاسرائيلية بأنها أمة تحت الحصار ، وهو ما سيتعرض له الفيلم بعد ذلك بتوسع ، ثم يقدم الفيلم أبطاله الأربعة في لقطات قريبة

(٢) كان من المفترض أن يقوم بإخراج الفيلم «بيتر فرأي» لكن «ديكسون» حل مكانه لخلاف مع المنتجين ، وبناء على حكم المحكمة وضع اسم «فرأي» على عنوان الفيلم كواحد من المنتجين -

ومتوسطة في البداية وهم موتى بينما صوت الرلوى يعرفنا بأسمائهم ليعود بعدها اليهم وهم أحياء قبل أداء مهمتهم . ومن خلال الفلاش باك العام - العودة إلى الوراء - يقدم الفيلم نفس المشهد الفلاش باك ثلاث مرات تمثل ثلاث قصص مختلفة لهؤلاء المقاتلين يجمعها كل ٢٤ . وبانتهاء قصصهم وتعرفنا على بطولاتهم يصلون إلى التل ليلادون أن نرى دفاعهم الحقيقي . . . إلا من سماع طلقات البنادق . وفي الصباح تصل سيارة جيب تحمل ضابطا فرنسيا رسميا من قبل الأمم المتحدة حيث يدعى كل من العرب والاسرائيليين أن التل لهم . حجة العرب في هذا أن المدافعين عن التل قد قتلوا وعلى هذا لا يوجد دليل لمزاعم الجانب الاسرائيلي . لكن المسئول الفرنسي يكتشف أن العلم الاسرائيلي في قبضة مقاتلة اسرائيلية . وهو دليل على أن موتها يدل على صدق المزاعم الاسرائيلية ، ومن ثم يعلن أن التل من حق اسرائيل . واستكمالا لدائرة السرد تعود بنا نهاية الفيلم إلى صور جيش الأبطال لمزيد من ذروة توحيد المشاهد معهم بعد أن رأيناهم في مشهد البداية على مبعدة نسبية للجنود المجهولين، وكما في الأفلام الوطنية الأجنبية كما في « روما مدينة مفتوحة » -٤٥- و « معركة الجزائر » -٦٦- كبديل مجازي لبعث الوطن . ومصير الأبطال في الفيلم ضمن السياق الاسرائيلي يربط عنصر السرد بمفهوم التضحية بالنفس من أجل الوطن والتي تجسد في عبارة « بموتهم وهبونا الحياة » . فالصوت والاستقلال بالتحمان في العمل الجماعي . وهي العلاقة التي تبدو واضحة في ربط « يوم الذكرى » Yom ha hazikaron « يوم الاستقلال Yom hahtzmaul حيث تبدأ الاحتفالات بيوم الاستقلال مباشرة بعد نهاية يوم الحد القومي . وينص هذا المنطق فإن العنصر الجماعي في نهاية الفيلم يصبح نتيجة تراكم الأعمال البطولية الفردية ، والتي كان لابد منها لمولد الأمة . والاستغراق التدريجي للفيلم بهدف تألف للمشاهد مع قصة / تاريخ المقاتلين الصهاينة يبدو صارخا لزام عدم الاهتمام بالمدادنا بأية معلومات عن الحرب ، والفيلم بهذا يشبه فيلم « عمود النار » للمخرج لاري فريش الذي على الثنائية الكلاسيكية في أفلام الحرب والويسترن من حيث إغفالها لهوية العدو كضرورة حتمية في بناء شخصياتها الشريرة المجردة . وكثوع من النبية الغائبة ضمن السياق للشرق أوسطى فإن اختفاء ولا توجد التاريخ العربي يتضمن عدم وجود هوية قديمة موحدة ، وفي أفلام أخرى تدور أحداثها أثناء حرب ١٩٤٨ مثل « عمود الملح » و « يالها من عصابة » للمخرج « زئيف هافانزليت » و « انه يمشي عبر الحقول » -٦٧- اخراج « يوسف ميلو » تختفي الشخصيات العربية - بالمثل - وخاصة في فيلم « عمود الملح » الذي يركز موضوعه على الحرب ذاتها ، والجنود العرب يظهرون عن بعد بصفاتهم ممثلون للعنف . وفي فيلم « اعطى عشرة رجال ياتسين » لا يظهر للحرب في الفيلم بل يقومون بدور السرد كرسائل للموت ، خاصة

وأن موت البطل يأتي على يد العرب الذين وضعوا لغما لقتله. والظهور الشاحب لاثنيين من المسئولين العرب في فيلم «القتل» ٢٤ لا يجيب، ليس له من هدف سوى تأكيد الانطباع بحصار إسرائيل. ورغم هذا للغياب العربي فإن الفيلم يشير إليهم عبر الحوار أوضمنا عبر سلوك الأبطال، واستبعادهم يمثل هجوما عليهم وتدعيماً لتماهي المتفرد بالقرات الإسرائيلية، التي تبدو غالباً في جو حصار، في حين يبدو العرب دائماً في لقطات طويلة عامة، وعندما تدور المعركة ليلاً يظل المشاهد جاهلاً طبيعتهم الإنسانية. ورغم أعدادهم وسلاحهم الضخم، فتأثيرهم ضعيف على المشاهد لأن الكاميرا لا تظهرهم في لقطات قريبة ولا تعرف عليهم إلا العدو من خلال البندقية والكوفية على رؤوسهم. وأثناء المعركة تنحاز الكاميرا في صف الجنود الاسرائيليين لربط المشاهد بالجانب المؤيد لإسرائيل. ورغم أن أحداث الفيلم تقع أثناء الحماية البريطانية على فلسطين، وبصفة خاصة أثناء الهجرة اليهودية اللاشرعية لفترة ما بعد الهولوكوست، عندما كان اليسوف يعتبرون بريطانيا عدوة لهم من مقاومتهم السرية لها، فإن الجنود البريطانيين في الفيلم أكثر تواجداً من العرب ويتناولهم الفيلم بنعاطف أكبر. وهو النعاطف والمصالح للذان يعكسان الاهتمام الكبير بالثقافة والتاريخ الأوربي. وفي حين يتم تجاهل العرب تماماً في الفيلم تستمر نفس السياسة خارج السينما.. في السياسة التعليمية كمثال^(٣). فالبريطانيون في الفيلم لهم الامتياز والأسبقية على العرب من خلال الحوار واللفظات القريبة والتماهي السينمائي. وكمثال ففي أحد مشاهد الفيلم الأولى يظهر طفل يهودي وهو يبكي وتتوقف أمامه سيارة حيث يبدي الجندي اهتماماً به. وبعد أن توضح له امرأة أن الطفل يريد العودة إلى بيته يبدو الجندي البريطاني في لقطة قريبة وهو شارد مستغرق في التفكير ويقول: «وأنا كذلك.. وأنا كذلك». وهي صورة توضح مدى طيبة قلبه وأنه كاره لتواجده في فلسطين. أنه هنا على عكس الجنود الأردنيين والمصريين كما سدرى في فصول أخرى، - موجود رغم ارادته. هذه الصورة لو وضع الحماية البريطانية لانعكس فقط حقيقة أن المخرج انجليزي الجنسية، بل طبيعة العلاقة الدافئة بين بريطانيا وإسرائيل في الفترة التي صنع فيها الفيلم، (وقد حاربت بريطانيا وفرنسا بجانب إسرائيل ضد مصر عام ٥٦ تعبيرا عن العلاقة الجغرافية بالغرب المستعمر). هذا الغياب بالنسبة للعرب يمثل صورة متناقضة لصورة الدروز، في الفيلم، حيث نرى صورا لغوية درزية مع صوت للولوى يخبرنا بأنهم يختلفون دينياً عن العرب رغم التشابه معهم. والمرأة الدرزية التي ظهرت وهي تغني بالعبرية والعربية قامت بدورها مطربة إسرائيلية

(٣) انظر: صبرى جرجس: العرب في إسرائيل.

مشهورة من أصل يمنى هي « شوشانا دلمارى » وذلك بهدف تأكيد تصنيف الدروز ، بالسكان
الطيبين ، مثل هذا التعاطف يعكس أيضا سياسة إسرائيل الرسمية في تعاملها مع « الدروز »
باعتبارهم حلفاء لها - بل ويمكن تجنيدهم في الجيش . وفي حين يتجاهل الفيلم للعرب على
المستوى الفردي والجماعي يبدو الجنود الاسرائيليون (وحلفائهم) كأفراد يحملون وعيا يشكل جزءاً
من التاريخ الجماعي لأمة ، والوضع الاسرائيلي يوجز أكثر من مرة عبر أكبر من وسيله سردية
وسيدمانية على مستوى الحوار في الفصل الثاني - كمثال - عندما يسأل الجندي الأمريكي زميله
الاسرائيلي - ويصفته مراقب موضوعي لم يحدد انتماءه بعد لأي من الجانبين - يسأله : كيف
يمكن للاسرائيليين الانتصار على العرب رغم تفرقهم العددي ؟ فجيده الاسرائيلي : لا خيار أمامنا ..
وهذا هو سرنا ، وهي الاجابة التي تشهد للتصور العربي في المشهد التالي له ، مشهد حمام السباحة
وعندما يبدأ في التعرف على حقائق التجربة اليهودية وطبيعة الصهيونية وتجرية ووجهات النظر
العربية لا يجد تصورا لما يحدث . وفي حوار مع انجليزى وواحد ممن يمثلون العرب بشكر الأمريكي
من ان البريطانيين يساعدون العرب من أجل الهدول ، في حين يدع للاجئون لليهود من العودة
إلى وطنهم ولا يجدون مكانا آخر يذهبون إليه ، واهتمام الأمريكي بمعاناة اليهود لا يجد في المقابل
سوى تفاهة العربي الذي يستمتع بحمام السباحة وعدم انتمائه لقضية نبيلة يدافع عنها . وفي نهاية
المشهد يوضح له العربي نهاية اليهود في فلسطين بأن يدفع الأمريكي اليهودي إلى حمام السباحة .
وهي الصورة التي تعزف على مخاوف إسرائيل باعتبارها دولة محاصرة بين البحر والسكنى الحرفى
وبحر العرب ككثرة على مستوى الاستعارة . وبهذا ترتبط بنية الشعور في « عدم وجود خيار »
بالموقف الطبوغرافى التي تنشرها للدعاية الاسرائيلية . ضمن هذا السياق علينا أن ندرس الأفلام
الروائية على مستوى التناظر homological كجزء من خطاب متواصل يتمثل في الخطاب
السياسية والمقالات الافتتاحية في الصحف والأغاني والكتاتيب ، والأفلام التسجيلية الممولة والخطب
الرسمية . والنشرات الدعائية الموجهة للسواح في الخارج تخرص على التأكيد برغبة العرب في إلقاء
اليهود في البحر ، وفي أحيان كثيرة تصور بالكاريكاتور صورة عربى عملاق بالكوفية وهو يرفض بـ
« صابرا » مشيل على رأسه غطاء الرأس « التمثيل » . إزاء هذا المصون للمرى يصبح السباح
الاسرائيليون مزودين « بمعرفة للرد » باعتبارهم بمثابة سفراء للدولة في الخارج يمثلون هوية
جماعية بمقدورها إحباط أية انتقادات في مواجهة « الأغيار » القريبين الذين يقدمون مرة على
أنهم حلفاء « طيبين » ومرة على أنهم أعداء للسامية . هذه المبالغة الكاريكاتورية والرغبة في خلق
صورة جماعية مرجعها عقلية للدولة التي ترى نفسها في حالة حصار دائم وعلى المستوى الجماعي

للحشد العسكري العربي الذي يفوقهم وكذلك إلى مذابح Pogroms في أوروبا وتبريرا لعقدة اضطهاد الجيتو اليهود القلة الذين لا يملكون وسيلة للدفاع لزاء هجوم الدعاة المعادين للسامية . ويرغم ان اسرائيل تعتبر نفسها نقيضا لعقيدة الجيتو فإن خطابها الرسمي يترجم بعض عناصر « الشتيل » السابقة « وخاصة مفهوم القلة المحاصرة بكثرة - إلى الحاضر .. من خلال بطولات موقف « الاخير » . بهذا لفهم يمكن ادراك مغزى الجملة التي يقولها الجندي الاسرائيلي للامريكي اليهودي في فيلم « القتل ٢٤ لايجيب » ونهاية مشهد حمام السباحة المجازي بما يعنيه من مصير اليهود في حالة انتصار العرب مع اللقطة القريبة لعناوين احدى الصحف « مولد اسرائيل » . وتقابل الصورة توضيح مغزى كلام الجندي الاسرائيلي حول عدم وجود حرية للاختيار، وعدم وجود مأوى بديل لهم، وسر بطولاتهم وحفهم الاخلاقي في الوجود، وهو منطق يعكس التأويل الصهيوني الذي يقوم على استئصال عرب فلسطين . بهذا المعنى فإن الفيلم يعبر عن الخطاب الرسمي للسياسة الاسرائيلية والذي يقوم على إلغاء واقع الشعب الفلسطيني .. صراحة حيث تصر جولد مانير على عدم وجود شعب فلسطيني ، .. لو ضمنا من خلال تجاهل حق الفلسطينيين في التمثيل - الذاتي .. بل وفي حق الاسرائيليين اليهود في اجراء حوار مع منظمة التحرير الفلسطينية . هذا التجاهل التاريخي يعاد تقديمه في افلام مثل « القتل ٢٤ لايجيب » من خلال عدم الاعتراف بتاريخ وثقافة العرب الفلسطينيين، فالهجوم العربي في الفيلم يشوه سياقه ويبدو غير منطقي، بينما المشاهد قد هيء نفسها وتاريخيا لتأييد الجانب الاسرائيلي . وكمثال .. المشهد الذي سبق المعركة حول مدينة القدس فإن القائد (أدى الدور يوسف يادين شفيق الأثرى المعروف بيجال يادين) يلقي خطبة حول ضرورة العودة إلى الاراضي المقدسة، وأثناء حديثه عن أسوار القدس التي تنتظر للجنود الاسرائيليين منذ ألفي عام نستعرض الكاميرا طويلا الأسوار، ثم تنتقل في لقطة استعراضية موازية على صف الجنود الاسرائيليين في حالة استعداد... والتعبير اليهودي « انتباه » Laamodan يعني عدم الحركة والصمت، يستخدم هنا كاستعارة بديلة « لانتظار » الأسوار لحظة اقتحام الجنود للوصول إليها . وحالة انتظار الجنود والأسوار التي تحيط بالمعبد اليهودي قبل لحظة إعادة التوحيد الحاسمة هي إعادة تشفير encodes لنظرة الشعب اليهودي المثالية التي ترى بأنهم خارج التاريخ منذ ثورة باركوبا (*) Bar kokhba وماتلاها من نفى ومن قيام الصهيونية الحديثة التي ستذيب أخيرا

(*) بركوبيا أو بركوخبا... تأثر يهودي ظهر في القرن الثاني الميلادي حوالي ١٣٠م دعا بطرد الرومان من فلسطين وادعى انه المسيح المنتظر لذا سمي بركوبا .. أي ابن الكوكب أو للنجم، واعتصموا هزمه الامبراطور «هتريان» وهدم آخر معاقل اليهود سماه اليهود بركوزيباء أي « ابن الكتاب » بعد أن أدركوا كذبه (المترجم) .

التاريخ المتجمد لألقى عام. والاستعارات للتغوية والبصرية تشير إلى استعارة تعليمية للبحث الجديد. والحاجة إلى قوات للدفاع الإسرائيلية ترد الحياة ثانية - عبر الأسسور للقيمة - مايربط الحاضر ممثلاً في شباب البحث الجديد بالماضي.. مملكة إسرائيل. وعلينا أن نتذكر هنا أن دور علم الآثار قد لعب دوراً خطيراً في الكشف عن آثار الماضي التوراتية والتي تم استغلالها لأهداف سياسية لإثبات الحق التاريخي في «إيرتس إسرائيل» ، وللمقابل الدرامي ، لأثرية النص لليهودي ، فإن فكرة وجود الآثار المادية تحمل معها الوجه الآخر لفكرة الوطن للمادى كنص ، والتي تقرأ مجازياً ضمن سياق التأريلات الصهيونية بـ «حق ملكية الأرض» ، ومن ثم إلى فكرة الطبقات الجيولوجية التاريخية في إطار الجيولوجيا الساسية . وفكرة «الطبقات الجيولوجية العميقة» بالمعنى العرفي والمجازي نقترب بيهود إسرائيل ، في حين أن الطبقات الجيولوجية السطحية نقترب بالعرب ، وباعتبار طبقات سطحية ، حديثة بلا جذور تاريخية ، وباعتبار للعرب «ضيوفاً» في الأرض فإن وجودهم لا يعتد به ، تماماً كطبقة الأرض السطحية التي يعيد الزمن تشكيلها لظمر أو إخفاء آثار القرى والحياة العربية والتي سميت في بعض الحالات بأسماء يهودية . والبحث في باطن الأرض للوصول إلى طبقاتها السفلية هو بحث عن أسماء الأماكن، وهي الحفائر التي كشفت في أحيان عن أسماء عربية لبعض القرى تشبه أو تعتمد على أسماء عبرية توراتية تعود لفترة ما قبل العرب، وفي أحيان أخرى استبدلت الأسماء العربية لها بأسماء عبرية قديمة/ جديدة . وأبطال فيلم «الثل ٢٤ لا يجيب» يفسرون بإصرار ويبررون سلوك ومنطق الصهيونية . والارتباط الغربي بالأبطال: الأيرلندي والأمريكي يهودي وصاهرا من أصول أوربية ماهي إلا وسيلة لانسباغة الجمهور الغربي هدف الفيلم التعليمي من خلال الحمية والعاطف «بيننا» ضد «هم» ، وهي وسيلة تكسب أهميتها من أن الصهيونية كما نفهمها أوربا الاستعمارية مجرد أمل بحناج للدعم باعتباره للمنطقة التي ظلت -جذبات - وطنهم الروحي . وعبر شخصيات الفيلم الغربية يدفع الفيلم المشاهد لاتخاذ مواقف واستنتاجات معينة لأنه سيقرر موقفه وفقاً لوجهة النظر العالمية للأبطال الذين يعتبرون ميلسياً ،صفحة بيضاء tabula Rasa كشخصية الأيرلندي أو المتشكك الموضوعي.. الأمريكي . ولغة الفيلم الصهيونية تزداد تأكيداً عن طريق ترتيب فصول الفيلم الذي يخصص الجزء الأول منه للأيرلندي والثاني للأمريكي والآخر - وهو أقصرها - للصاهرا الذي يؤمن مسبقاً بدور ووطنه التاريخي . والفصول الثلاثة تشكل ثلاثية من الروايات التعليمية Bildungsroman التي تصل كلها إلى نفس النتيجة .

الفصل الأول من الفيلم مكرس لرؤية الأيرلندي حيث يبدأ بالعودة إلى الوراثة - فلاش باك - إلى أيام ما قبل استقلال أيرلندا حيث كان يجري نقل ضحايا الهولوكست عن طريق البحر . وبحكم

وظيفته في البوئيس البريطاني أثناء فترة الانتداب يقوم بتعقب المهاجرين اليهود وأعضاء الجهاز السري، حيث يقع خلالها في حب صهيونية من الصابرا - (هايا هارارتي) والتي ستعرف فيما بعد من خلال دورها في فيلم «بن هور»، ومن خلال علاقته بها يبدأ في التعرف على القضية الصهيونية والكاميرا تهتم بإبرازها باللقطات القريبة التي تبرز جمالها ودقتها وتحفز المشاهد على التماهي معها.. خاصة عندما تسأل البوئيس البريطاني «انتا لا تريد سوى وطننا وسلاما - هل هذا كثير؟» في البداية يبدو هذا الحب مستحيلا نظرا للتزاع بين اليهود والبريطانيين «وسرعان ما تتألف حبه مع مغادرة بريطانيا فلسطين وإعلان إسرائيل استقلالها» حيث يعود الأيرلندي ولا يكتفى بالانضمام للمرأة التي أحبها والتي صارت مجنونة في الجيش الإسرائيلي، بل يتطوع معها للدفاع عن وطنها، عندئذ فقط تقبله البطلة.. خاصة وهو في طريقه إلى التل ٢٤ للدفاع عنه.. أي عندما يشارك المسيحي بدور في الدفاع عن إسرائيل. وتحول الصابط البريطاني إلى جندي مؤيد للصهيونية يمثل استعمارية مجازية لانضمام الغرب لإسرائيل، في نفس الوقت فإن جنسية الشخصية الأيرلندية تستدعي للتأمل المحتمل بين أيرلندا تحت الحكم البريطاني واليهود تحت الحكم الاستعماري في فلسطين، فالصابط الأيرلندي يمتحن بحياته من أجل قضية إسرائيل وهو الموت الذي يربط المشاهد الغربي بالقضية الإسرائيلية، أما بالنسبة للمشاهد الإسرائيلي في الخمسينيات حيث كان يتدفق المهاجرون إليها من كل مكان في العالم، وغير الإسرائيليين ممن أبدوا استعداداً للموت دفاعاً عن إسرائيل، فقد زاد من إحساسهم بالكرامة والوحدة والمسئولية الجماعية، فضلا عن أن موت الجندي الأيرلندي كان يمثل نهاية لمثل هذه العلاقة المختلطة بين يهودي ومسيحي.. وهي قضية تمثل إشكالية بين يهود إسرائيل.

وبدأ من «مرحلة إسرائيل» في عام ١٩٤٩ والتي بدأت بفيلم «سيف في الصحراء».. والمحتال، - ٥٣- وهو أول فيلم يصور بالكامل في إسرائيل - والخروج - ٦٦- وجوديث - ٦٥- وظل العملاق - ٦٦- بدأت أفلام هوليود عن إسرائيل تصور قصص حب مختلطة تختلف تماما، أفلام لا تمجد فقط الخروج من أوروبا إلى إسرائيل، بل وشجاعة الإسرائيليين وابتمادهم النمط السلبي لصهايا الشتات. وفيلم «الخروج» كمثال يحتفى بتحول وانضمام بروتستانتية أمريكية ذات أصول إنجلو سكسوتية إلى إسرائيل (إيفلاري سفت) والتي حضرت إلى المنطقة لطروف خاصة ودون سابق معرفة والتزام لزاء أي من الطرفين، إلا أنه رؤيتها لكفاحهم من أجل البقاء واضطرارها لاتخاذ موقف لزاء هذا للصراع، خاصة بعد حبها لصابط من الصابرا - بول نيومان - الأمر الذي يجعلها

تناصر الصهيونية بحملات، بالانضمام إلى حبيبها وإلى إسرائيل، ونفس المرأة التي اعترفت للضابط البريطاني في بداية الفيلم بأنها تشعر بالغربة بين اللاجئين اليهود نراها في المشهد الأخير وقد ارتدت ملابس كالصابرا لتفاضل حبيا بجنت مع الاسرائيليين - لن اخلاص الصابرا وعبء الحرب ومقتل شاب يهودي وعربي مسالم يجعلها تستعيد نفثها روحيا من حالة الاغتراب لتصبح مهاجرة بين أغلبية يهودية وهو ما يوحى للمشاهد الأمريكي بأن اليهود ليسوا أقلية مشردة بل أمة سوية لها وطن . ومثل هذه النهاية التي توحى بالاندماج بينهما - الاسرائيلي والأمريكي - ضمن سياق أفلام أخرى مثل « الخروج » ، « سيف في الصحراء »^(٤) ما يشبه انسجام وتوافق المصالح بين اسرائيل والغرب (وخاصة الولايات المتحدة) ، اسطورة تطابق المصالح بين هوليوود واسرائيل يمكن ادراكها من منظور ومستوى آخر، فالختيار نجم انجلو - امريكي في دور الصابرا يبعد الابعاض السلبية التي تفتقر بأنماط اليهود في ذهن جماهير المسيحية - الغربية ومساوئها بالبطل الذي يمثل الحلم الأمريكي ، وبول نيومان يمثل الرجولة والحيوية لكل من جندي الصابرا والمقاتل الأمريكي . . والجمع بينهما في اسطورة واحدة يصنيف دعما جديدا للعلاقة السياسية والثقافية التي ربطت بين امريكا واسرائيل منذ الستينات ، وهي العلاقة التي استطاعت من خلالها أن تعيد بها التشكيل السينمائي من صورة منحبة الشنات السلبية إلى اليهودي البطل الذي لم يعد يخشى معاداة السامية فقط، بل لديه الشجاعة لأن يسخر من ينتقدون كل فعل مع الضابط البريطاني الذي نهك على اليهود اعتقادا منه بأن الضابط الشاب - بول نيومان - غير يهودي . والفيلم يشير بهذا إلى أن التجربة اليهودية قد صهرته لإنسان سوى يملك مناعة ضد الاسامية . وأخيرا نزداد علاقة الصابرا بالأمريكي قوة بفضل تمكنه هو وشقيقه من اجادة الانجليزية . على النقيض من اليهودي المهاجر لاسرائيل .

والفصل الثاني من الفيلم يروي تاريخ تحول لليهودي الأمريكي إلى للصهيونية ، وهو الموضوع الذي سيتصدر فيما بعد قصة الفيلم الهوليودي ، ظل للعلاق ، الذي يروي قصة الكولونيل ماركوس (كبرك دوجلاس) . وعلى النقيض من هذا نجد بطل «عمود النار» لليهودي الأمريكي صهيونيا من بداية للفيلم ، وتعظيم لليهودي الأمريكي في « النل ٢٤ لايجيب » يمر بعدة مراحل داخل الفلاش باك . في البداية نراه في زيارة للقدس - قبل قيام للدولة - حيث يشهد هجوما مباغتا من

(٤) في « سيف في الصحراء » فإن قيلة العاشق لليهودي في نهاية الفيلم توحى بالطلاقة بالغرب من خلال الكنيسة التي تندر في مؤخرة الصورة والموسيقى مع أجراس الكنيسة .

للعرب الذين يفتقون مكتب وكالة سفر كان يزوره بالحجارة، حيث يصاب بجرح طفيف - أى أنه أصبح جسدياً لأول مرة. هذه العدوانية تدفعه لأن يتساءل فى شك كيف يمكن لقلة أن تحارب الكثرة، ويجد الجواب - كما نذكر - حاسماً بأنه موقف ، الاختيار، يولد الشجاعة لديهم . وفى مشهد حمام السباحة يأخذ موقفاً أقل عزلة يسأله مندوبى العرب واليريمطانيين - ماذا سيحدث مع اللاجئين اليهود؟ فى هذه المرحلة الثانية من تطيمه يضطر لمعرفة مستقبل اليهود فى فلسطين فى حالة انتصار العرب.. وهو القارؤهم فى الماء البحر . لقد صار متحياً مرتين للاعتداء العربى، ومن ثم يأتى تقديره لموقف اليهود فى فلسطين وهو موقف ، الاختيار، ومع قيام الدولة ينضم للجيش ليشارك فى واحدة من أهم معارك حرب ١٩٤٨.. ألا وهى الدفاع عن مدينة القدس القديم حيث يخطو المرحلة الأخيرة من تدريبه نحو الصهيونية ، ليس فقط بانضمامه إلى جانب الصواب، بل بهجر ماضيه وعودته إلى جذوره اليهودية. هذه النقطة الأخيرة تحدث عندما يصاب فى المعركة أثناء الحصار حيث تتولى الممرضات علاجه ورغم رفضه لحديث الحاخام الاشكنازى قائلاً : إننى أكره الرب .. وأين هو؟ أين كان حين كان الجميع فى حاجة إليه ؟ مثل هذا السؤال الذى بطرحه اليهود اللادينيين هو مبرر للشعور الساعى للدين الذى ساد فترة ما بعد ، الهولوكوست ، ، والحاخام يبدو غالباً من وجهة نظر الأمريكى الراقد على سريريه والقطات المتوسطة الذاتية مصورة من زوايا منخفضة لتؤكد على سلطة الحاخام، وخطبته الدينية من أن ، قوى الشر أكبر وتسمى للدمار ، تعكس قصة ميثافيزيقية عن الانفصال الميأسى حول القدس. وفى حين نجد فيلم صابرا يقدم حلاً ، ميثافيزيقياً ، (غيبياً) للصراع السياسى من خلال نهاية مفتحة ، فإن ، للتل ٢٤ لا يجيب ، ، الذى انتج بعده بعشرين عاماً حيث شقة الخلاف بين الهولوكوست وقيام دولة اسرائيل - فإن الحل الغيبى يندمج مع التبريرات الصهيونية . ومن سياق الحصار الأردنى تكتسب كلمات الحاخام مغزاهما فى أن العرب الكثرة هم ، قوى الشر التى تسمى للدمار . . هى الكلمات التى تربط بوضوح - خاصة بعد فترة الهولوكوست - بين قوتين مولزين للشر ضد اليهود وهما النازية والعرب، وهى العلاقة التى سنلتصق فى الفصل الأخير من الفيلم الذى يمثلته جندى الصابرا . فى نفس الوقت يستشهد جندى اسرائيلى جريح ببعض ما جاء فى ، المزامير ، وبالانجليزية ، «اننى أسير فى ظل وادى الموت ولن أرهب الموت لأنك معى ، .. مؤكداً ثقته فى الله والأمل .. حتى فى أشد لحظات اليأس . وهذا الاستشهاد يتكرر لليهودى الأمريكى ينشأته الدينية ، وأثناء جلاء اليهود عن القدس نشهد لحظة الذروة فى قبوله التام بالصهيونية .. وقد تشابكت يد الأمريكى لليهودى للجريح بيد الحاخام وهما يخرجان من المدينة المقدسة .

ومشهد مقوم للقدس في يد الأرمنين وإجبارهم على الخروج منها يبلغ ذروته الدرامية ، مقارنة بكل مشاهد الفيلم الأخرى، حيث تصاحبه الموسيقى السمفونية التي وضعها « بول حاييم » . وهو مشهد يعتمد على اللقطات الطويلة وهم يسرون وسط النار والدخان - وبعضهم يحمل التوراة تعبيرا عن هذه اللحظة في تاريخهم - في لقطات طويلة - في زمن عرضها وبعدها البؤسى -، إذ نادرا ما كانت الكاميرا تقرب منهم في لقطات قصيرة . وتتفق اللاجئون لليهود يعبر عن بعد جماعي وطني ، وتعمل في ثناياها سلسلة من الصور لعمليات التفتي في تاريخ اليهود ، في مثل هذه اللحظات المؤثرة فإن لقطات تشابك الأيدي بين الحاخام Rabi والأمريكي اليهودي تمثل وتنعكس ضرورة وحدة وتضامن لليهود مهما باعدت بهم البلاد ، كما يعبر عن وحدتهم ديليا وعلمانيا . وتطرح رجال الدين في الاتصال الصهيوني يعكس أيضا التكامل الديني مع دعاوى الصهيونية السياسية والعلمانية (ورغم أن الصهيونية تتميز بمحاربتها للعرب في المزج بينهما بحيث تتحول الدعاوى الدينية بلاوعي إلى خطاب سياسي) ، وتواجد الحاخام بمثابة شاهد على مزاعم الصهيونية في القدس . وفي هذا المشهد يبدو عربي يسرق بعض الأشياء الدينية بينما بيد لليهود في لحظة متذبذبة وهم يسرون بجوار الحائط وجوههم منكسة (كما لو كانوا ينظرون إليه) ، بحيث يبدو في وضع تفوق ديني وأخلاقي . ومع أن العرب كسبوا المعركة فإن الصور توحى بأنهم قد انتصروا عليهم روحيا . هذا المشهد في مجمله يصنع أمام زعمين حول فلسطين : الأول تاريخي كما جاء على لسان القائد قبل المعركة حول الحوائط القديمة ، والثاني ديني معثلا في جلاء الحاخام وزعمه بما جاء في العهد القديم عن أرض الميعاد . أما المشهد الثالث فتدور معظم أحداثه في المنطقة الجنوبية ويركز على جندي « الصابرا » أثناء الحرب ضد مصر ، وهو مشهد يلخص ثانية موقف الحصار إزاء الهجوم الذي شنته عليها عدة دول عربية في وقت واحد ، وهو ما عبر عنه مشهد بداية الفيلم حيث تتعدد مواقع الخطر على الخريطة . هنا يبدو « الصابرا » كإنسان يشفق على عدوه المصري الجريح ، والذي سرعان ما يكتشف بأنه جندي نازي يتحدث الألمانية ، ورغم أنه يحمله على ظهره فإن المصري الجريح لا يقدر صديقه ولا يثق به عن محاولة استغلاله القنبلة اليدوية من ورثته ، وحين يسيطر الجندي الإسرائيلي على الموقف ويخاطبه قائلا ودون أن يفقد روح المرح : مثل هذه الأشياء ، تكلف الكثير ،.. في إشارة واضحة إلى ندرة السلاح لديهم والتي صاحبت إسرائيل في سنواتها الأولى ، وإلى أنهم رغم ذلك قد استعاضوا عنه بما يحوزونه من سلاح من الأسرى العرب . ويدلوي جندي « الصابرا » العدو الجريح رغم اكتشاف أنه نازي ، وفي لحظة قريبة نعكس صراعه للتخلي ثم حوار الجندي النازي يتحدث لنفسه خشية قتله محولا « تفسير » موقفه ومصورا سلوكه مع غيره من النازيين كحيوانات متعطشة للدماء بقوله : « لقد ولدنا للحارب ولو لم توجد الحروب لاخترعناها » ، وفي لحظة

«تالية، سريعة تنتقل الكاميرا من النازي إلى الصابرا» يبدو من وجهة نظر الجندي النازي كواحد من يهودي لجيتو. ومقتل الجندي النازي لا يأتي على يد الاسرائيلي بل بيده هو، بينما يسأل جندي الصابرا بتأثر: «انه واحد منهم.. ترى كم منهم هناك؟ موحيا بأن هناك الكثير من النازيين الذي يحاربون في صفوف العرب ضد اسرائيل». ومشهد النازي قرب نهاية فيلم «الذئب» لا يجيب، يقدم الحجة الدامغة لهدف الفيلم التثقيمي والرمزي حيث يبدو للدفاع عن الذئب بعدما وكأنها لن تتكرر. والفيلم بهذا يزرع البطل اليهودي الجديد في الشرق.. وهو ما يتوافق مع شعور اليهود في فترة ما بعد الهولوكوست، بحيث ينهض كالحقأء بين رماد وكولت العرب، لكن ليواجه عدوا يشبهه في مكان آخر. هذه العلاقة بين العرب والنازية تبدو صراحة أو ضمناً في أفلام أخرى، وكمثال فإن الصور التي تصاحب عناوين فيلم «عمود النار» اخراج «لاري فريتش» الذي تدور أحداثه أثناء حرب ٤٨ ويحكى قصة دفاع مجموعة صغيرة من طلائع الكيبوتز ضد العدو المصري الذي يفوقهم عدداً وعدة - هذه المقدمة توحى بنفس مشاهد الموت في «اشدوفتز» Auschwitz وهو ما تهر عنه إحدى الشخصيات المحورية في الفيلم التي نجت منها حيث يتذكر أعمدة الدخان المتصاعدة منها بمجرد مشاهدته عمود الدخان المتصاعد من دجاجة محترقة. ان ذكرياته الأليمة حول معسكرات الإبادة تفلتن على الفور في ذهنه بهجوم العرب. وفي فيلم «مناحم جولان» «عملية القاهرة» -٦٥- وعلى طريقة أفلام جيمس بوند- فإن العلماء النازيين من الشباب والكهول يعملون مع المصريين على تطوير صواريخ لاستخدامها ضد اسرائيل موضحاً، عبر السرد المقارنة بين تقدم الألمان علمياً وتأخر العرب.. فلما كالانماط التي تعكسها للثقافة الشعبية عن الغباء العربي.. خاصة في الاسكتشات والنكات.. مع اظهار لفعالهم الشريرة. وفي فيلم للأطفال بعنوان «ثمانية في لثر واحد» ١٩٦٤ - من اخراج جولان عن قصة للأطفال تحمل نفس العنوان للكاتب «ياميما شيرنيفتش» يظهر الماني وقد تخفى تحت ستار لثة استاذ جامعي في حين يتضح أنه يتجسس على لقوات الجوية الاسرائيلية لحساب العرب (والتي تمثل نخبة داخل الجيش والجدير بالذكر ان الألمانى والمانييا تعنى في اسرائيل النازية طوال الاربعينيات وحتى بداية السبعينيات). والفيلم بهذا يحتفى ببعض القرارات الأدبية.. خاصة أدب الشباب الذي يضع العرب والنازية على قدم المساواة كما في رواية «زائف لماردي».. من يهرب في الدروب «الحنيقة» ورواية «لون ساريچ» «داندين في الطائرة المخطوفة»^(٥). إضافة إلى الأفلام المشتركة مع اسرائيل التي تركز على الفارين من الهولوكوست مثل «الفص الزجاجي» -٦٤- والنازيين في اسرائيل مثل «ساعة الحقيقة» -٦٤- وهي أفلام

(5) Ze'ev Vardi, who Runs in the lanes (Tel Aviv: M. Mizrahi Publishers, 1974)

p. 115, Sarig on. Danideen in the Hijacked Airplane. 1972) p.29.

أخرجت إثر الضجة التي أحاطت محاكمة ليخمان ، فإن أفلاماً أخرى تتحدث مباشرة عن العلاقة بين العرب والنازية . وقيل ، جوديت ، كمثال يدور حول زوجة يهودية مطلقة - صوفيا لورين - من ضابط نازي تقوم بتهديتها قوت لهاجانه - الدفاع - سرا إلى إسرائيل لتتعرف على زوجها السابق الذي يعمل مستشاراً للعرب في حربهم مع الدولة الجديدة . وفيلم «الخروج» للمعد عن رواية «ليون أوريس» والذي صور غالبيه في إسرائيل يربط للعرب بالنازية في إجماعها على تدمير إسرائيل ، والعرب للقتلة الذين قتلوا على يد خبير نازي سادى النزعة يشفقون عربياً محباً للسلام وينبشون امرأة شابة من ضحايا «الهولوكوست» . هذا الربط بين العرب والنازية يتسلل لأفلام من إنتاج هوليوود بطريقة غير مباشرة لاعلاقة لموضوعها بإسرائيل مثل فيلم « سفينة الحب» بإظهار ألماني نازي سابق وهومدح للعرب ، لأنهم من نوعه . . . وهي أفلام ازدادت جنوحاً في مثل هذه المقارنة التاريخية بحيث يبدو الأمر بأننا إزاء مقارنة سياسية في غير مكانها الصحيح ، فرغم أن النازية لم تمثل بالعرب كما فعلت باليهود ، إلا أنهم كانوا محتقرين كساميين وكجنس أرى || علينا أن نشاهد أفلام الدعاية النازية التي تلندد بالحلفاء لاستخدامهم السود والبربر والعرب من المستعمرات في جيوشهم) ، وصحيح أن بعض تيارات القومية المصرية اعتبرت ألمانيا كحليف محتمل أثناء الحرب العالمية الثانية ، لكن كمنافرة دافعتها العداء للاستعمار البريطاني في مصر^(٦) . وهي العلاقة التي انتقدها عبد الناصر في « فلسفة الثورة » ، كما أن مفتى القدس كان على اتصال بهتلر لاحتمال التحالف معه ، لكن علينا أيضاً أن نتذكر أن بعض قادة الصهيونية في فلسطين غير بعيدين عن هذه الشبهة في تحالفهم مع النازية باعتبارها وسيلة لتحقيق أهدافها^(٧) . والمفارقة التاريخية أن كلا الفريقين من ذوى الأصول السامية - الصهاينة الإسرائيليين والعرب المناهضين للصهيونية - قد انتهى بهما الأمر - صراحة أم ضمناً - بالاعتماد على تصور قديم يعادى السامية في علاقتهم «بأبناء عمومهم عريقاً» فبعض الكتب التي نتحدث عن الصراع العربي الإسرائيلي كالكتاب الذي نشرته وزارة التعليم بالأردن يتضمن كنموذج ثمان صفحات من أحد الكتب الكلاسيكية المناهضة

(٦) ماكسيم ريدونسون : العرب ، ص ٩٩ .

(٧) يتناول فيلم يوسف شاهين اسكندرية فيه ؟ اليهود المصريين من خلال حبكة فرعية ومصورهم بصورة إيجابية تماماً باعتبارهم اشتراكيين يقاتلون من أجل المساواة ومصر والذين اضطروا للهجرة إلى إسرائيل خشية وصول الألمان لمصر ، ويقدم الفيلم وجهة نظر مثيرة من خلال وجهة نظر اليهودي المصري لن الصراع بين الإسرائيليين والفلسطينيين أو العرب سوف ينتهي بحصول شعب على حقوقه على حساب الآخر . . . ومن ثم يقرر العودة لمصر ، هذه الثنائية والتفرقة بين يهود العرب ويهود أوروبا يؤكدنها نهاية الفيلم بقاء لبيال برجل دين اشكنازي في أمريكا وهو ما يشير إلى المسافة بين اسحقاته من اليهود المصريين (والذين يشاركهم ثقافة متشابهة) ويهود أوروبا . وهو تحليل غير مألوف في الرواية العربية ، لذا منع عرضه من بعض الدول العربية رغم موافقة منظمة التحرير الفلسطينية عليه .

للسامية في أوروبا وهو «يروثوكولات حكماء صهيون» مع تفسيرات إيضاحية تقول بأن اليهود يعتبرون أنفسهم الشعب المختار ويطمحون للاستيلاء على العالم^(٨) وفي الروايات والقصص الشعبية كما يقول شعوثيل «وشيمون بالاس»^(٩) فإن اليهود «الاسرائيلي يقترون عادة باليهودي» يبدو في صورة تعيد تكرر معادلة السامية في الفولكلور الأوربي حيث يوصف باليخل واللجين، وكواحد من جماعة تآمرية تكتنز المال بالريا للقاحش، وكملبوذ عدواني لا أمان له، وكمحتمل يستغل طيبة العرب، وهي الصفات التي مكنتهم من الانتصار في حرب ١٩٤٨، ولؤل قصة تقدم هذه الصفات المعادية للسامية في الرواية الفلسطينية والعربية كما يقول بيلاس^(١٠) هي رواية خليل هدرس «الوريث» التي صدرت في الثلاثينيات. فإذا كانت الرواية الاسرائيلية تفرق العرب بالنازية فإن الرواية العربية تلجأ لصفة تشكيل معاصرة للصورة السلبية لاسرائيل عبر سلسلة الداعيات المشابهة، والتي يبدو فيها اليهود وهم ينتهجون نفس سياسة الإبادة النازية إزاء العرب^(١١). وفي الرواية الاسرائيلية - خاصة أدب الشباب - نجد بوضوح صوراً من معاداة السامية التي تدعم الصورة السلبية للعرب والتي تربط كناية بين قسوتهم وعنفهم بالصفات السامية النمطية مثل الأنف المعقوف والأسنان الصفراء والسحنة السوداء، فضلاً عن صفات العرب الخاصة مثل القسوة والكذب والجشع واللجين^(١٢)، وأفلام البطولة القومية كثيراً ما تشيع فيها مثل هذه الصفات السلبية، بل إنها أحياناً تقدم العرب بنفس الصورة التي كان يعاني منها اليهود من معاداة السامية في أوروبا للعصور الوسطى. فهي تقدم العرب كشياطين وخاطفي أطفال كما نجد في فيلم «ديناميت في المساء» "Dynamite at night - ١٩٦٥ - الذي يقدم قصة مزعومة عن خطف ابنة مهندس فرنسي يعيش في إسرائيل. وقد بدت انعكاسات للتحالف الفرنسي - الاسرائيلي بعد عام ٥٦ على المستوى السينمائي عن طريق الانحياز المشترك لأفلام مثل «القصاص للزجاجي» و«فيما عدا يوم السبت»، وهكذا تبدو العلاقة الوطيدة بين السينما والأيديولوجية الرسمية - الأكثر شيوعاً الآن - بخلاف صور معاداة السامية التقليدية، هو الإحالة المستمرة فيما يشبه الطقوس إلى معاداة السامية للمعاصرة - والتي لا تستند على أسس دينية فقط بل وعرقية، بالجمع بين النازية والعرب، والمقابلة بين

(٨) بامر شحات هاركابي: الصراع العربي الاسرائيلي في المدارس الثانوية في «الصراع العربي الاسرائيلي ومغزاه في النظم» تحرير: يفرهاك بن يوسف - تل أبيب ١٩٧٠ - ص ١٤.

(٩) شموئيل موريه: صورة إسرائيل في الأدب العربي منذ قيام الدولة - في «الصراع العربي الاسرائيلي في الأدب العربي» (للقدس - مطبوعات - معهد خان لير رقم ١٢) - شيمون بالاس: الأدب العربي تحت تأثير الحرب.

(١٠) شيمون بالاس: الأدب العربي ص ٢٧-٢٨.

(١١) موريه: صورة إسرائيل، ص ٢٩.

(١٢) انظر أدب كرومين: وجه قبيح في المرأة وفوزي الاسمر: من خلال مرآة عبرية.

الهولوكوست والنازية. إن الصراع العربي الاسرائيلي ، والذي لم يعد مجرد مادة خام للبلاغة الصهيونية فقط ، بل وعرض من أعراض كلبوس يهودى أوروبا .. لكن فى إطار بنية الشرق الاوسط السياسية . وهى عملية تدور على مستويين ، الأول .. آلية إحلال ، هى ثمرة رغبة سياسية لإيجاد معادلة – هى خطأ تاريخى لإضفاء منطق وتبرير للسلوك الحالى وإزالة اللبس السياسى والأخلاقى . ومن خلال تجرية لليهود فإن تاريخهم فى العالم العربى يختلف تماما عن التاريخ الذى تطارد ذكرياته يهود أوروبا ، وفى سياق سلب يهود أوروبا الفلسطينيين من حقوقهم الوطنية فإن المقارنة بين العرب بنموذج مضطهديهم الأصلي هو بمثابة تبسيط مذل لقضية سياسية معقدة ينساوى فيها مضطهد اليوم بمضطهد الماضي ، بمعنى آخر .. فإن الجمع بين العرب والنازية سوف يكون ذريعة يمكن بها حجب أي شك حول صورة الذات عن النفوق الأخلاقى والإيمان بعدالة القضية . إن الهدف من مثل هذه الصور هو خلق استجابة للمشاهدين غير الملعبين بالقضية ، ودافعا لتنفيس مشاهد ما بعد الحرب العالمية الثانية عن الشعور السلبي إزاء ارتباط صورة العرب بالنازية – العدو الأكبر للمخيلة الغربية فى القرن العشرين ، والمشاهد اليهودى أيضا بتصوير اسرائيل المسلحة وهى تعاقب أعداءها كنوع من التنفيس عن انتقامه قرون من المهانة يمارس على العرب بدلا من أن يمارس على النازية ، فالعداء العربى ليهود اسرائيل لا يمكن مقارنته بأية حال بالعداء الاوربى للسامية ، حتى لو تسرب مثل هذا العداء إلى الثقافة العربية ، وفرق هام وأساسى يفصل بين فشل يهود القرن التاسع عشر واولائل القرن العشرين فى محاولة استيعابهم فى أوروبا ورفض العرب لقبول اسرائيل . ذلك ان معادلة السامية فى أوروبا قامت على « شهادة » اساطيرها حول صلب المسيح والمؤامرة للمخيلة لحكام صهيون لإدانة اليهود، فى حين أن عداء العرب لهم مبعثه عمليات التمثيل بهم وفى حين لم يكن استيعابهم يكلف أوروبا شيئا لأنه لم يكن يهدف لخلق Victimization هوية منفصلة عنها، فإن قيام دولة اسرائيل كان يهدف خلق هوية يهودية أوربية داخل حدود مأهولة بسكانها العرب، وعلى حساب الشعب الفلسطينى الذى دفع ثمن اضطهاد أوروبا لليهود . والمفارقة فى عرض تاريخ ماجرى فى فلسطين فى إطار تفسير ما حدث من قلق فى تاريخ أوروبا يشبه ما حدث فى حرب ١٩٤٨ ، التى اعتبرها العرب بمثابة « النكبة » وهو ماصورته أفلام « اللل ٢٤ لا يجيب » و « أعمدة النار » و « الخروج » ، وفى حين يتعامل فيلم « اللل ٢٤ لا يجيب » مع العرب بصورة مختزلة ومبتورة باعتبارهم نموذجا للسلبيية والحقف، فإنه يتعامل بنزعة أبوية مع « الشرق الصديق » وهم الدروز ويهود الشرق بصفة خاصة وتمثلها شخصية « إيستير هانداسى » التى لانعرف منها أو عنها شيئا سوى أنها من مواليد القدس ، فى حين أن مظهرها ولهجتها يشيران بوضوح إلى أن أسرتها من اليمن . فهى تظهر بين الحين والآخر كمعرضة فى خلفية المشهد الذى تدور أحداثه

في القدس وفي دور ثانوي لقصة اليهودي - الأمريكي . ورغم أنها إحدى الشخصيات الرئيسية الأربعة الموكل لهم الدفاع عن القتل إلا أن الفيلم لا يعطيها ما تستحق من مشاهد، باعتبار ليس لديها ماتحيه، ومن هنا فحليفا كمشاهدين أن نستنطق للنص وتستنطقها . ونظرا للمركز الأوربية للصهيونية فإن تاريخ يهود الشرق الأوسط لا وجود له في فكرة يهود أوربا (نادرا ما يدرس تاريخ اليهود في البلاد العربية والإسلامية في حصص التاريخ بالمدراس) ومن ثم فإن الذاكرة التاريخية لليهودية اليمنية في الفيلم يبدو ملغيا، وهو غريب بشكل جزئا لا يتجزأ من شخصيتها باعتبارها أحد أبطال الفيلم الأربعة ، ولأن ثقافة يهود الشرق المتأثرة بالعرب في حكم الانقراض كما يزعم المستعمرون وكما يعبر عنها مختلف زعماء الصهيونية سواء كانوا من اليمين || زئيف جابوتنسكي وحركة التصحييين) أو من اليسار (ديفيد بن جوريون وحزب العمل)، أوضعن سياق سنوات منتصف الخمسينيات - عندما أنتج الفيلم - وفي إثر الهجرة الجماعية لليهود العرب كانت الوحدة القومية لليهود تستدعي صهر يهود الشرق في ثقافة وابتدولوجية الاشتكاز السائدة من أجل تاريخ يهودي رسمي .. هو تاريخ يهود أوربا . وبهذا فليس غريبا أن يستعيد تاريخه الأوربي ممثلا في صورة النازي الذي سبق واضطهد أجداده ، دون أن يلتقي أبدا بالصابرا الشرقي (والاسم لا يشمل عادة الشرقيين من مواليد إسرائيل بل الإسرائيليين من مواليد أوربا وأمريكا الذين نشأوا في إسرائيل (١٣) . حتى لو كانت جذورها التاريخية في الشرق أو ممن شارك أجدادها في حياة التعاليل السلمي مع العرب رغم أن الفيلم صور في الشرق الأوسط . وفي حين يشغل تاريخ يهود أوربا ثلاثة فصول تمثل الأيرلندي والأمريكي و ، النازي ، فإن تاريخ يهود الشرق يستبعد تماما من هذا التمثيل ، وبهذا فإن أفلام البطولة القومية باستبعادها للشرق لمصاب الغرب تتبنى نظرة للصهيونية السائدة بأن تاريخ اليهود هو تاريخ يهود المذبح والاضطهاد الأوربي، ومن خلال هذه المركزية الأوربية يصبح الشرق بلا تاريخ ويظل سكانه غفلا ، لكن في حين يظل ، الشرق الشرير ، - للعرب - مرتبطا بشرور النازية الأوربية فإن ، الشرق الطيب ، - اليهود للعرب - يندمجون في تاريخ يهود أوربا ، هذه الصورة عن حضارة ، الآخر ، والتي تبدو فيها كفضاء تشغله مشروعات للتنمية الأوربية وعصر التنوير تتبنى النزعات الأبوية التي نراها في أفلام البطولة القومية الموجهة للعرب . وتواجد شخصية اليهود الشرقي في فيلم ، القتل ٢٤ لا يجيب ، لمرشاذ في أفلام البطولة القومية ، والتي ينصرف اهتمامها على تاريخ يهودي للغرب وعلى الأداء الريادي وحرب الدفاع التي يقوم بها الصابرا . فمن خلال المرأة للسفاردية يعزو الفيلم للعلاقة الجنسية والذريعة الشرقية بالدونية ، فهي

(١٣) انظر أيضا : رويتسطين : كي تكون شعبا حرا، ص ١٠٥ .

تسأل الأيرلندي - على سبيل المثال - بלהجتها اليمينية سؤالاً يتم عن جهلها: أين تقع أيرلنده... هل تقع في إنجلترا؟ وهو سؤال يتم عن الأنماط السلبية للشرقيين باعتبارهم ، بدائيين ، و ، أميين ، ينقصهم الذكاء.. عندئذ يجيبها رجل للصايبر متهمكاً: وأين تقع إسرائيل ؟ هل تقع في مصر ؟ - ومع أنها تملك ملكة طبيعية للاستشهاد من للتوراة العبرية إلا أنه ينقصها المعرفة ، للكلية والعالمية ، ، ذلك ان المعرفة ، الحقيقية ، هي حكر للصايبر الذي يقوم بدور المترجم والوسيط الثقافي بينها وبين الأيرلندي ، بين عالمي ، المختلف ، و ، للتحضر ، ، وباعتبار أن ، الصهيونية هو تضيق الفجوة بين الشرق والغرب.. وتوزيع الأدوار في ، التل ٢٤ لا يجيب ، يحمل تضمينات ايولوجية ، ففي كثير من افلام البطولة القومية يؤدي السفارديم أدوار العرب، في حين كان يقوم الاشكنازيم بأدوار السفاردي في أفلام البيروكاس خلال الستينيات والسبعينيات ، ففي فيلم ، كانو عشرة ، لعب دور اللص العربي ، يوسف باشي ، وفي ، فتاة من سيناء ، Sinaita للمخرج ، إيان إلداد، لعب دور الجندي المصري «شايك ليفي»، بينما لعب دور مدير السجن السوري في فيلم ، الهروب الكبير ، اخراج ، مناحم جولان ،... التل ٢٤ يوسف ، شيلوها ، يوسف ليفي ، في دور درزي ، أما عن الجماهير العربية ، في المشاهد الجماعية فكانوا يستدعون من المدن السفاردية كما في فيلم ، خمسة أيام في سيناء ، حيث استمعوا سكان المدن المتخلفة في ، ديمونه ، وفي ، التل ٢٤ لا يجيب ، تؤدي المطربة السفارديه شوشانا داماري، دور امرأة من الدرز، في حين أدى دور الجنود العرب يهود شرقيون من الهواة ، هذه التميز وفرنفا أو الفصام في هوية اليهودي - العربي في إسرائيل تتجلى - لحد ما- في هذه الظاهرة .. ألا وهي استغلال سفاردي الشرق الأوسط لغة وملامح سامية ، ومن ثم إسناد الادوار اليهم على انهم جزء لا يتجزأ من عرب المنطقة . ومع هذا فإن يهوديتهم تفصح عنهم بمعرفتهم للتوراة العبرية كما نجد في فيلم ، التل ٢٤ لا يجيب ، ، هذه الثنائية والسيطرة المزيفة بين عرب / يهود يعاد انتاجها في ، التل ٢٤ لا يجيبه بفهر - وقمع - عروية لليهود تحت ادعاء تمجيدهم في مجتمع اليهودي- الاوربي، ومنحهم دمجا زائفا. ويرغم المضغوط الجماعية لدمج السفاردي في «الآخر» فمازال يستند اليهم دور العدو^(١٤) ، ولقد تغير هذا النوع من توزيع الادوار على أساس عرقي في غالبية أفلام الدماندينيات بشكل واضح ، إلا أن بعض الانتاج المشترك الاجنبي الذي يصور في الشرق الاوسط مثل فيلم ، سفرة دلتا ، -١٩٨٥- (مناحم جولان) والذي يقوم فيه بديفد مناحم

(١٤) انفصام قريهود للعرب في إسرائيل كان له تأثير كوميدي أثناء تصوير فيلم ، التل ٢٤ لا يجيب، حيث نسي كومبارس من السفاردي دوره كجندي أردني أثناء تصوير مشهد الجلاء عن القدس وهرع ليقبل التوراة، واضطروا لإعادة تصويره ثانية (قراري ٢١ نوفمبر ١٩٥٥)..

بدور اريهابى مازالت تستخدم لليهود الشرقيين في دور العدو العربى ، وفيلم ، القتل ٢٤ لايجيب ،
يشير ويلمح لوسائل تحرير يهود الشرق من خطيقتهم الرئيسية في انتمائهم كلية للشرق ، عن طريق
الحرب ضد العرب . بهذا المعنى يكسب قرار الأمم المتحدة بأن القتل ٢٤ يتبع لاسرائيل مغزاه
ودلالته ، بالرغم من عدم ادعاء مقاتليه بذلك لموتهم .. إلا أن العثور على اللطم الاسرائيلى في يد
المجندة السفاردية . والمشهد ينفتح دون مقصد بالسخرية من ، مساوئها ، و «تحريرها» .. فهي
مخدرف بها ، كشهيدة ، رغم أن الفيلم يقول بأنها لاتملك قصة لتحكيها كزملائها ، ان قصتها او
قصته تبدأ من هنا .. وليس قبله وسوف يحكى قصتها راي غريى .. يهودى ام غير يهودى!!

[متمردون ضد الضوء ، ١٩٦٤ ،] ، موردى أو Mordeai or

Rebels against the light

من بين موضوعات أفلام البطولة القومية فإن الطيل منها مثل ، التل ٢٤ لا يجيب ، و ، عمود النار ، تخلص من تواجد شخصيات عربية رغم ظهورهم كمجاميع تجسد العنف . ذلك أن غالبية هذه الأفلام تعكس ما يمكن تسميته بالنزعة الصهيونية الإنسانية حيث تظهرهم في أدوار صغيرة لكنها غالباً ماتكون ، ايجابية ، تميزها لهم عن المعتدين العرب الذى يجدون رغم هذا دوراً فى هذه الأفلام . وهى آلية تعمل على الإقلال من إضفاء الطابع الإنسانى على العرب بدلا من أن تشير إلى الموقف الموضوعى الذى يعبر عنه الفيلم فى محاولة لتجنب ، الثنائية ، Manicheism التى قد تختزل صورة كل العرب إلى عدو أحادى البعد . والمظاهر التصويرية فى عدم المساواة الكلامية بين العالم الأول/العالم الثالث تبدو واضحة فى بناء الشخصيات العربية ودورهم داخل السرد سواء ظهوراً فى صورة ، ايجابية ، أو ، سلبية .

وبنية صورة العرب فى أفلام مثل ، كانوا عشرة ، لـ ، باروخ دينار ، و ، فتاة سيناء ، Sinnia و ، إيان إلداد ، و ، متمردون ضد الضوء ، لـ ، الكسندر راماتى ، تقتصر وظيفة كما فى ، صابرا ، على قبول أرفض سلطة وسماحة إسرائيل ، والطلائع الأسطورية من صابرا الكيبوتز أو الجندي الاسرائيلى يبدو فيها كنموذج لموضوعات العرب ، دالويستون ، شخصية راسخة كالبطل المثالى ، وتجسيدا لإنسانيته والتعاطف معه فهو يلعب دور المبشر فى هدلية ، الأهلى ، إلى قيم الغرب . وفى حين نشيد بالاسرائيلى المتكف كحامل لشمل إنجازات الغرب فى مناطق ، مختلفة ، ، يبدو كل من يعادى ، الصابرا ، من العرب فى صورة سلبية . أما الفلسطينى الذى يرحب بالتنوير الأوربى فيضفى عليه ، وجرائساتى ، . مثل هذا ، اللقاء ، بين الشرق والغرب يحجب الاندماج Assimilation الصهيونى لبعض مؤيدى الصهيونية الأوربيين فى القرن التاسع عشر ، وعلى سبيل المثال فإن الشاعر ، جورج ليوث ، كما يشير ، لوراد سميد ،^(١٥) ، لا يمكن أن نعزو إعجابها بالصهيونية صراحة كما فى رواية ، دانييل ديروندا ، إلا باعتبارها وسيلة لتمويل للشرق نحو الغرب ، والترجمة الصهيونية لتفاعل الشرق - الغرب نجد تجسيدا له فى موضوعات يمثل الصراع الاسرائيلى - العربى فيها بؤرة الحبكة الرئيسية . كما فى فيلم ، زوجة البطل ، Hen's wife للمخرج ، بيتر فرأى

(١٥) لوراد سميد ، القضية الفلسطينية ، ص ٦٠-٦٨ .

، الذى يتناول دراما نفسه، وكذا فى فيلمه الكوميدي ، أحب مايك ، like mike - ١٩٦١ - حيث تظهر الشخصيات العربية فيهما بالصدفة وباقتراب ليرز الصورة المثالية لشخصيات ، الصابرة الرئيسية . فى فيلم ، زوجة البطل ، تتطوع إحدى الشخصيات المحورية فى تقديم دورق الماء لراع عربى رغم أن مقتل صديقه الحميم بيد العرب، بل ويرغم هجوم العرب المتواصل على رفاقه . وفى فيلم ، أحب مايك ، يبدو الانسجام والتآلف بين أفراد الكمبيوتر مع أحد البدو فى تجمعهم حول النار وهم يغنون أغنيات اسرائيلية بل وأمريكية دون أن يربطوا أية أغنية عربية ، وللتعويض السامى المزعوم هذا بين العرب واليهود يتم عبر التصاق الفريقين بالطبيعة . وعلى مستوى السرد والتعبير السينمائى فإن مثل هذا اللقاء - كما فى أفلام البطولة - القومية - يتصور حول الاسرائيليين . وفى ، أحب مايك ، نلمح صورة عابرة وخارجية للعرب ، لكن من خلال وجهة نظر شخصية لليهودى - الأمريكى والتي تتركز رؤيته أساسا وه باستغراب ، على الجمال والصحراء دون العرب . التوافق والانسجام بين بعض العرب إذن فى أفلام الخمسينيات والستينيات على اختلاف موضوعاتها هو توافق فى ، عدم المساواة ، . وفيلم «متمردون ضد الضوء» الذى كتبه وأخرجه ، الكسندر راماتى ، يدور موضوعه حول المصادمات بين اليهود والعرب عام ١٩٤٩ من خلال قصة صراع تدور أحداثها فى يوم واحد بين شيخ مسالم وابنه المتمرد الإرهابى مع قصة امرأة مسيحية - أمريكية فى طريقها لزيارة قبر حبيبها اليهودى - الأمريكى، والإرهابيون بزعامة ابن الشيخ المسالم يلغون الطرق ويغيرون على نقاط الحدود اليهودية، فى نفس الوقت الذى يقتلون ويسرقون بنى جلنتهم بدعوى الحاجة إلى السلاح والمال والطعام . ولزاء هذه الفارقات يضطر ، وإن ، البطل الاسرائيلى (توم بيل) و ، سوزان ، (ريان بيكر) وهما فى طريقهما إلى المطار - وبعد مقتل زميل لهما - إلى اللجوء بأحدى القرى العربية فى حماية الشيخ داود (ديفيد أوباتشو) رغم استمرار هجوم ابنه عليهما . ويجمع ، دانه أثناء القتال حيث يجمع الحصار بينهما فى قصة حب وينتهى الفيلم بمقتل ، سليم ، على يد صديق لأبيه . وعودة ، سوزان ، مع صديقها إلى المستوطنه الاسرائيلية ، وقد قررت البقاء فى إسرائيل . واسم الفيلم يحمل رؤية للغرب للبديهية باعتباره مبحث للنور فى حين يفرق الشرق فى الظلام . هذه الفكرة المهيمنة أو اللحن الأساسى الذى تعزف عليه أفلام البطولة القومية تعبر عن نهجهم وسفريه ذات طابع بنيوى، خاصة عندما نطم أن اشتقاق كلمتى ، شرق ، و ، غرب ، فى العبرية السامية تتضمن مفهوما عكسيا : فالكلمة العبرية ma'arav تعنى ، الغرب ، مشتقة من جذر كلمة ERV والتي يعبر اسمها عن ، المساء ، و ، الخسق ، ، فى حين يمثل قطها ، يزداد ظلاما ، و ، ينشأ الظلام ، و ، حل المساء ، و ، صابر مظلم ، . أما كلمة Mizrah أى ، للشرق ، فهى اشتقاق

من كلمة Ziki والتي تعني التقيض، ككلمة تعني « شروق الشمس » و « التوهج » و « الإشراف » ، وكفعل تعني « يشرق » و « ينهض » . وبالمثل فإن الاتجاهات الجغرافية في اللغة العربية تعبر عن النهار والليل وما بينهما وما تحمله من استعارات ذات جذور ثقافية . فترادفات كلمة « شرق » تعني « الشرق » و « الشروق » وكلمة للغروب erarb تعني « غرب » و « غروب » من هنا يصبح الدور التبشيري في تدوير الشرق مبحث تناقض ومفارقة، خاصة إذا علمنا اهتمام الصهيونية بأحياء اللغة العبرية « والعودة إلى منابع اليهودية القديمة .. في الشرق ! » . وكلمة mizrakh أي « الشرق » في ترادف العبرية كلمة Kedem التي تشير بدورها إلى « الأزمنة القديمة » و « القدم » بما تحمله من شوق للتراث اليهودي وكما تجرعه النصوص الدينية للتوراتية (مراثي أرميا ٢١: ٥) Khadesh . yanenu Kekdem أي « يجدد » نستعيد « أيامنا كالزمن الخالي » . بكلمات أخرى فإن النصوص اليهودية والتفكير الشعبي للماضي لـ « زيون » قد تحول على يد الصهيونية وما صاحبها من أدب إلى عبادة للغرب، وفي استعادة التفكير وأنماط الحياة الأوروبية في الشرق . والسرد الفيلمي في إطار الاستشهادات من النصوص الدينية يلجأ بشكل ما إلى رمزيته المعاصرة . والاستشهاد الذي يستهل به الفيلم مأخوذ من سفر أيوب (١٣: ٢٤) والذي يقول « أولئك يكونون بين المتمردين على النور لا يعرفون طرقه ولا يلبثون في سبله » . والاستشهاد بجزء من موعظة أيرب Job حول ظلم الحياة الإنسانية حيث يسرق القوى الضعيف ، وتم وصفه لألوان الظلم والاستغلال . و « الضوء » light يرمز إلى سبل الصلاح التي يرفضها الأشرار الذين لا يعرفون سوى سلطان الظلام التي تكشف عنها أفعالهم . والعنوان الداخلي على لقطة طويلة لعرب يجلسون بجوار الخيمة يليه مشهد عناوين في طبع مزدوج على لقطة طويلة جدا لعرب مسلحين بمنطون جبابهم في الصحراء بصاحبها مرسقي تفسيرية تعبر عن هذه الدوافع الشرقية للذنب . فنولان للفيلم وعناوينه الداخلية إذن ترتبط بصورة العرب . واقتراح صورة العرب بالعنف يتأكد ثانية في المشهد التالي حيث نراهم في لقطة عامة ومن زلوية منخفضة وهم يشرفون على للوادي بينما تمر سيارة تعمل سيده أمريكية ، ورغم أن وجهة النظر في المشهد تعبر عن وجهة نظرهم، إلا أن زوايا التصوير تجعلهم يبدوون في موقع - يحكم موقعهم المميز فوق الدل - يتابعون التحركات الإسرائيلية . ولكي يقتلوا أكبر عدد من اليهود فإنهم يضعون المنفجرات في الليل . ونشوتهم السادية في القتل تبدو على الإرهابي السمين الذي يتصنع الابتسامة وهو يقول : « لم يعد في مقدوري الانتظار !! » (والطريف أننا نجد موقفاً مشابهاً في فيلم « ميلفن شافيلسون » " Cast a giant shadow " (١٩٦٦) يصور عنف للعرب من خلال تلميحات جنسية « فالعرب ينتظرون شذرا ويضحكون وهم يطلقون النار على امرأة إسرائيلية محاصرة

دخل شاحنة (أسفل الولدي) . وفي ، متمردون ضد للنوء ، فإن ، سليم ، الابن يعزو تحطشه الدموي إلى التقاليد العربية كما يزعم : ، تحل بالصبر - وتذكر أن المثل العربي القديم يقول : إصبر وسوف يحملون جثة عدوك حتى باب دارك . . والمشهد الذي يبدو فيه ، بلود العربي الطيب وابنته ، نعيمة ، وه دان ، والأمريكية كما لو كانوا ، تحت الحصار ، (كحلف مقدس على تطلق أصغر) بحث ويخدم آليات التماهي identification ضد المحاصرين العرب التي تؤكد تطرفهم الشيطانية ماديتهم الفريزية . وبمثال فإن الإرهابي السمين يطلق الفاررغم أوامر قائده وهو يحترف ، لم أستطع تمالك نفسي فاليهود كانوا أمامي عند النافذة . . هنا أيضا نواجه بصورة بلاغية لاتهام للذات قولاً وفعلاً ، أي أن اختلاف وجهات النظر هنا مجرد بناء وجهة من الموضوعية تؤكد على أن العنف العربي مركب أساسي عندهم . وقبل أن يعرض للفيلم صوراً ، مذهشة ، وغريبة عن العرب يستلزم الصورة النمطية للعالم الثالث التي تطارد العقيدة الغربية الاستعمارية . ذلك أن الخطاب التقديري للعالم الأول يقدم وجهة نظر مختزلة عن العنف الذي واكب الكفاح الوطني من أجل الاستقلال كما لو كان منتهى للقتل وطقوس غور منطقية تستمد جذورها من التعصب القومي والديني . والصورة المناهضة للعرب والسائدة في وسائل الإعلام والثقافة الغربية تعود إلى المحاولات الأوروبية الأولى لتمثيل الشرق . وإذا كان الاستعمار الأوروبي في الشرق يشبه في بنيته نظيره في إفريقيا وأمريكا وآسيا إلا أنه يختلف عن المواجهات التي تمت بين الأفارقة السود والمواطنين الأمريكيين ، ذلك أن أوروبا واجهت والتقت بالعرب قبل ظهور الاستعمار بزمان طويل ، وحيث ينظر إلى العرب المسلمين باعتبارهم يشكلون تهديداً لأوروبا المسيحية ، فهم جغرافياً على مقربة منهم وإغريباً كانت اللغة العربية السامية محل اهتمام منهم من أجل الفلسفة اليونانية (العبرية السامية للإنجيل) ، وسياسياً وعسكرياً فقد هزم العرب أوروبا في أيبيريا ، وفي الحروب الصليبية ، هذه المواجهة كما عبر عنها إدوارد سعيد في كتابه ، الاستشراق ، كان لها نتائج معرفية في محاولة الغرب معرفة الشرق وتمثيله وفهمه ، حتى انتهى الأمر باعتبارهم في مواجهة للآخرين في الشرق . ومع ظهور الكولونيالية Colonialism كانت تلك الصور المشوهة مقرونة بالشرق لإضفاء الشرعية بحق الغرب في التوسع والسيطرة . وبعبارة ، إدوارد سعيد ، فإن عملية ، شرقنة الشرق Orientalization عززت التفوق الأوروبي وعظمت من دور الغرب . . للخير والانسان في تعريف المنطق والمثل لعالم لا يعرف سوى القوضي . وحتى بعد نهاية الاستعمار الكلاسيكي في العالم العربي مازالت صناعة الثقافة الغربية تعيد إنتاج هذه الصور المشوهة للعرب عبر الأغاني والنكت والكرتون السياسي والكوميديا وأفلام التليفزيون والسينما ، (١٦) . وبخلاف صور الشرق ، الغربية والمذهبة ، وه الشهوانية ، erotic التي تبنتها هوليوود منذ فيلم

، الشيخ ، (١٩٢١) وإعادة اخراج فيلم ، قصمت ، أكثر من مرة (٢٠ - ٣٠ - ٤٤ - ١٩٤٥) على النمط الهوليودى فى تقديمه شخصية ، لورانس العرب ، (١٩٦٢) حتى أحدث أفلامها ، صحراء ، - ١٩٨٣ - فإن العرب يبدون فى السرد الهوليودى بمثابة ، موضوعات سيئة ، ، bad olgiets ثم زادت الصورة سوءاً منذ أواخر الستينات حيث قدمت كإرهابيين ، وكمثال فإن الفلسطينيين يبدون فى فيلم ، الأحد الأسود ، (*) black sunday (١٩٧١) كمرضى مصابين بمرض التعطش للدم . هذا التشويه لا يشكل فقط جزءاً من صناعة السينما بل وفى النقد السينمائى . فالناقد ، فستل كانين ، لا يفترض صحة الأنماط السلبية فقط بل يذهب لأبعد من خطاب الفيلم قائلاً : ، إن المعئلة مارث كيلر ، لم تستطع أداء شخصية الإرهابية الفلسطينية ، فهي تبدو جميلة وفى صحة جيدة وبلا عقد . - كما لو كانت فتاة من كاليفورنيا ، (١٧) . وطبقاً لمنطقه الخيالى فإن الجمال التقليدى لا يجتمع مع الشر ومن ثم فإن الإرهابية الفلسطينية لا يمكن أن تكون جميلة . وكمجاز للعنف ضد الاوربيين فإن الإرهابيين العرب أو المسلمين يظهرون قليلاً وفى اقتضاب ، حتى فى الأفلام التى لا تتناول موضوعاتها الشرق الأوسط ، كما نجد فى كابوس الإرهابيين الإيرانيين الذين يطاردون طفلاً أمريكياً فى إحدى المدن فى فيلم ستيفن سبيلبرج ، العودة إلى المستقبل ، (١٩٨٥) ، وكما فى أحدث روايات ، ليون أوريس ، ، الحاج ، Hana (وهو مؤلف ، الخروج) حيث يقدم الرؤية الاستعمارية التقليدية و ، دونية ، شعوب العالم الثالث ، وحيث يتصف العرب ، بالكسل ، و ، الاغتنصاب ، و ، قلة ، وفى حين قدين الشخصيات العربية نفسها بأنها تعيش فى ، كراهية ، وبأس ، و ، ظلام ، ، أما اليهود فهم جسر العرب لخروجهم من الظلام ، وكما يجبر طبيب عربى فى تشويه الذات قائلاً : ، إن الإسلام لا يمكنه أن يعيش مع أحد .. ونحن العرب الأسوأ .. ولا يمكننا التعايش مع العالم .. والأكثر فظاعة لا يمكننا العيش فيما بيننا ، وفى النهاية فلن يكون للصراع بين اليهود والعرب ، بل بين العرب والعرب ، سوف ينضب البنزول يوماً ما ومع القدرة على الابتزاز ، اننا لم نساهم بشئ فى اصلاح البشرية طوال قرون .. إلا اذا اعتبرنا الاغتيال والارهاب هبة انسانية (١٨) ، ومقارنة بالصورة التى تقدمها هوليود عن العرب فإن صورة للصراع الاسرائيلى - العربى فى الرواية الصهيونية -

(١٦) للمزيد عن نماذج من الصور السلبية للعرب فى الثقافة الشعبية الأمريكية انظر : لورانس ميشالوك فى ADC

عدد ١٩ (يناير ١٩٨٤) و جاك شاهين فى ، عرب التلفزيون .

(*) فيلم ، الأحد الدامى ، إنتاج لمريكى ١٩٧٧ - اخراج جون فرنكتهلمر وبطولة روبرت شو ويروس تيرن ومارنا كيلر حول حادثة نصف مدرج رياضى وخطف بطل لعبة ، السوبر بول - ٧٢ - ويلعب فيه روبرت شو دور ضابط مخابرات اسرائيلى يشرف على عملية الانتفاذ .

(١٧) فستل كانين - نيويورك تايمز - اول ابريل ١٩٧٧ .

الاسرائيلية للفارق يبدو واضحاً لحد ما حيث تبدو الشخصيات السلبية ضمن إطار إنساني من خلال التحليل النفسي بحثاً عن يواغت الارهاب ، أو من خلال عقدة أوديب كما في « متمردون ضد الضوء » ، أو الضعف والغيرة الذكورية وقت الأزمات كما في « كانوا عشرة » They were Ten وبخلاف التمثيل الأمريكي السائد للحرب فإن أفلام البطولة القومية تجمع بين صورة للعربي الشرير بالعربي « الايجابي » ، كما في « متمردون ضد الضوء » ، وبهذه الثلاثية تجمع بين العرب « الايجابيين » من يناضلون جنباً إلى جنب مع البطل الاسرائيلي في مواجهة الأعداء من العرب المختلفين . وبعد أن يقدم الفيلم الارهابيين ينتقل إلى قرية عربية يبدو سكانها في صور « غريبة ومدهشة » . كما في فيلم « صابرا » نراهم هنا برقصون فجةً وبدون مبرر - كما لو أنهم يقدمون أنفسهم لنا - ثم يهربون إلى منازلهم خشية لرهاب « سليم » وأملاً في وصول الشرطة الاسرائيلية للدفاع عنهم ، تاركين « داود » - والد سليم - وحده لمواجهة الإرهابيين . ويقف « داود » يطلب منهم في شجاعة بالتوقف عن سلب القرية ، بينما يصرا بأنه بأنهم يجمعون الضريبة بدلاً من الاسرائيليين . والحوار الذي يدور بين الأب والابن يبدو لغزيتته كما لو كان حواراً بين صهيوني (العربي المحب للسلام) وعدو الصهيونية (الارهابي العربي) وهو حوار يصور من منظور صهيوني .

داود : منذ أن هجرت القرية تسمت أفكارك فلم تعد تعرف سوى الكراهية .

سليم : وانت لم تعد ترى سوى حب أعدائك، لقد صرت عجوزاً لم تعد تفهم فيها شيئاً .

داود : وما الذي لم أعد أفهمه ؟ اتنا نريد العيش في سلام وأنت تسعى للسرقة والقتل .

سليم : نريد استرداد بلدنا وسنواصل للقتل حتى تغزو فلسطين من اليهود .

والحوار يبدأ من لقطة طويلة Long shot ثم متوسطة حتى يتصاعد إلى لقطة Shot counter shot (وسليم يقول : سنواصل القتل) إبرازاً للصراع المنحني بين جيلين .. وبين موقفين .. بين الأب والابن . هذه المواجهة السينمائية - للسياسية - سرعان ما تنفتح للمجال لإظهار الوحشية التي تمارس ضد القرية واختطاف الرجال من منازلهم واشعال النار في حقول ومقتل شرطي عربي - اسرائيلي رغم صرخة الأب للنبيلة في وجه الإرهابيين بأنه المسئول عن هذا التمرد . هذه المواجهة المبكرة بين « داود » العربي الطيب والشهم ، وسليم « الشرير » تقدمها بنية الفيلم في مخطط ثنوي Manichean ، ففي الحوار الدائر بين الأب والابن يعبر « داود » عن شوقه للسلام موبخاً ابنه

ورفاقه لهذه الفكرانية، وهو بهذا يلعب دور بوق الدعاية لخرافة رفض الصهيونية العيش في سلام، بين العرب الذين يرحبون بإسرائيل، لزاء لولاك يريدون فقط «السرقه والقتل» كما جاء على لسان «لدود» مع قومه وابنه، وبين من يرفضون إسرائيل تماماً «والذين سيواصلون» للقتل حتى تتخلص فلسطين من اليهود. مثل هذه العبارات التي تصحبها مشاهد العرب الذي يعارسه «سليم» على عشيرته (وعلى الاسرائيليين أيضاً) تضعف من ادعاءاته السياسية في «استعادة وطننا». وفي مشهد سابق يقدم الفيلم اعترافه «الموضوعي» بالآخرين عبر حديث «سليم» عن فلسطيني المنفى «كل عربي في فلسطين له أقارب بين اللاجئين في مصر وسوريا». ولو قلنا بين الخطاب القومي لغالبية أفلام هذه الفترة فإن مجرد ذكر اللاجئين الفلسطينيين على الشاشة عام ١٩٦٤ يمثل تطوراً لكن سرعان ما يختفي مثل هذا التواجد القصير من خلال وجهة نظر متحابا الصهيونية ويضعف أثره بالتلميحات المتشددة التي يطلق بها «سليم».. لا توجد بلد اسمها إسرائيل.. لا توجد سوى فلسطين! فضلاً عن أفعاله الإجرامية فيما بعد. أكثر من هذا فإن هذا الرفض لإسرائيل يتم في نفس الوقت الذي يقتل فيه شرطي عربي بدأ الجمهور بتعاطف معه.. وتطوّر القضايا السياسية المعقدة - كحقوق الفلسطينيين في صورة الشخصية العربية المتعطشة للدماء، وعدائها المستحكم لليهود في إسرائيل بغرض الرأع نهايا مبسطة مع إسرائيل ومشاهد إرهاب القرية العربية تتوازي معها مشاهد ضحية أخرى هي «سوزان» الأمريكية الجلدية وهي في طريقها بالأتوبيس من «بيرثيفاء» إلى «سدوم» حيث تبدو السيارة من وجهة نظر الإرهابيين للعرب كهدف للتفجير عند عودتها من رحلتها مساء. وإدراك المشاهد عزمها على العودة مساء يزيد من عنصر التشويق على طريقة هتشكوك. داخل هذا الإطار الزمني القصة يبنى الفيلم أول خطوة في رسالته التظيمية عبر «سوزان» المسيحية والمساعدة والتي تجهل كل شيء عن الصهيونية.. بل والديانة اليهودية. وتطور مراحل وعيها بشكل نوعاً من الرواية التظيمية الصهيونية فهي قد جاءت أصلاً في رحلة لمحاولة معرفة أسباب تطوع «مارك» حبيبها الذي مات في حرب إسرائيل من أجل الاستقلال.. هل لتوافع مثالية.. أم هرباً من مشكل الزواج المختلط؟ وما أن تطأ قدمها إسرائيل حتى تصبح رحلتها بمثابة رحلة حج صهيونية، إنها تجسد شخصية نموذجية لأفلام الصهيونية - القومية، فسواء كان الفيلم من إنتاج إسرائيل أو إنتاج مشترك أو إنتاج أجنبي فهي أفلام موجهة إلى السوق الأمريكي - إنها تمثل شخصية «المراقب الأجنبي» - حالة وظيفته المعقدة كوسيط إيديولوجي مهمته أن يجعل الصهيونية فكرة مستعاضة للمشاهد الغربي «وسواء كان أمريكي - يهودي (كما في «لل ٢٤ لايجيب» و«عمود النار» و«زوجة البطل»)

أو مكسيكي يهودي (لا في النهار ولا في الليل ١٩٧٢ Neither at Day Nor at Night - ظل عملاق - الهروب الكبير) أو مسيحي (سيف في الصحراء - القتل ٢٤ لا يجب) أو إيرلندي (الخروج - ثوار ضد الضوء - ٦٠ ساعة إلى السويس (١٩٦٧)) الذي وزع في الخارج باسم « هل تحترق تل أبيب ؟ » في كل هذه الحالات فإن الغريب يجتد لحساب إسرائيل عبر عملية تنوير تدريجية « وأحيانا عبر قصة حب يلعب فيها للجنس دوره ».

فيلم « مختردون ضد الضوء » مثل غيره من الأفلام القومية الأخرى يستغل شخصية الغريب الأجنبي حيث تتلاحم طبيعة شخصية « الصابرا » المثالية مع مسيرة رحلة الزائر من « الجهل » إلى « الوعي » . وهو اندماج أشبه باتخاذ القرار النهائي أو في مراحل عملية تحمين الذات « للأجنبي » ومن ثم يتشكل الزائر أو الزائرة إلى « شبه أجنبي » داخل بنية سردية تشبه قصص البحث عن المفقود أو الكأس المقدسة ، وهو بحث يسعى صاحبه مجازات النماذج الأولى archetypical حول الخلاص والانتشيف الذاتي ، لذا فإن الترجمة الصهيونية للطمانية تتعلق بقصة المسيحي - الذي كان يضطهد يوما ما وما زال العدو القابع في أعماق العقيدة الصهيونية - والذي يكفرون ما وعى عن هذا الاضطهاد بالحماس والتأييد لمصير يهود اليوم . وعملية تشكيل « سوزان » من خلال التربية الصهيونية يمكن تقسيمها إلى مرحلتين . في البداية نزلها كفتاة مدللة وساذجة غير ملتزمة بشيء وتنتهي باعادة تشكيلها إلى مبعوث للرحمة في الشرق الاوسط من خلال أحاديثها مع « دان » حيث تزود بالمعلومات التاريخية عن إسرائيل والمطاب للصهيوني . لقد كانت تبحث عن سر مثالية « مارك » للحضور إلى صحراء ومكان « لم تكن تعرف بوجوده إلا من خلال الكتاب المقدس » و سر يسألته في معركة يقف فيها وحيدا أمام كثرة من الأعداء للعرب دفاعا عن جسر قديم في مكان مقفر . ويرد عليها « دان » بأن الموت يصبح ضروريا في بعض الأحيان لإنقاذ الآخرين ، فالجسر الذي كان يدافع عنه « مارك » هو حلقة للوصول إلى « مشروع تعدين » بدونه « سوف تظل الصحراء صحراء بحيث لا يمكننا توطين الأحياء Survivors » . هذا الرابطة بين إسرائيل والناجين من « الهولوكوست » يذكرها بشكوى « مارك » الدائم بأن للنازية قفت ثلث شعبي ولا بد من مساعدة الباقين منهم للعيش في سلام ، تبدو سذاجتها في بحثها عن ورد تمنحه على قبر « مارك » غير مدركة أن « سوزان » لا توجد بها زهور .. وعلى حد تعبير « دان » : « ليس بعد » . واللقطة التي تواجه فيها « سوزان » قبر « مارك » وعجزها عن أن تعبر عن إحساسها - بوضع الزهور على قبره - تصور مدى إدراكها لأهمية مقام به من تضحية . يمثل هذه التفاصيل الأيدلوجية يقدم الفيلم العديد من المجازات مثل : روبا جيل اللطائف المستقبلية في ازدهار للصحراء ليزاء لعمال العرب ، وكنا خلاص

يهود الشقات وإخلاص الجندي الذي يهب حياته كي يعيش غيره . وحوار الفيلم للمبالغ في مثاليته يروج صورة فرجسية للثقات في الإشادة بكل ما هو إسرائيلي ، بل لكل من يتعاطف مع الصهيونية من بعيد . وكمثال فإن ، دان ، يتخلى عن وظيفته وموهبته كرسام ، ففي إسرائيل الكثير من الأطباء والرسامين إلا أنها تقتصر إلى العمال ، فالجنود والعمال إذن ليسوا مجرد جنود وعمال بسطاء لكنهم « مثقفون » و « على درجة عالية من الكفاءة النوعية » ، ورغبة ، دان ، في ممارسة هواية الرسم بعد حلول السلام يعكس صورة « الصابرة » صورة الثقات ، كجنود لم يفقدوا إنسانيتهم أو إحساسهم الفني . برغم الحرب ، وهي الصورة التي يقدمها للكاتب « آموس كيدان » ، للجندي الذي يحمل البلندقية في يد وآلة الكمان في اليد الأخرى ، (١٩) . واللقاء بين الأمريكية ، سوزان ، والإسرائيلي ، دان ، تحدد ثنائية السرد المنحور - إلى حد ما - على ، سوزان ، الضحية المحتملة للإرهابيين العرب في مواجهة جندي الصابرة والذي يضطر للحرب رغم إيمانه العميق وحبه للسلام ، ومن ثم ينتزع البطولة . وهو في مثل هذه الأفلام مجبر على استخدام السلاح إزاء العداء العربي ، رغم تفضيله فلاحية الأرض وممارسة فنه ليدخل النور إلى الشرق ، إما من خلال تعليم العرب الوسائل المصرية كما في « أريد التائه » أو في فلاحية الأرض « متمرّدون ضد الضوء » أو علاج امرأة بدوية كما في حالة الطيار الإسرائيلي في فيلم « فتاة سيناء » Sinaia . والتفكير بعقلية « أقل وأبكى » التي تعنى عليهم صفة الشهداء وللزعة الإنسانية كان محور نقد وسخرية لمثل هذا الخطاب المثالي وذلك في رواية « القواقع الخريبة في اختفاء سعيد أبي النحس » المتشائل ، للروائي ، إميل حبيبي ، (٢٠) . حيث يرى القارئ من خلال منظور جندي طبيب وسائل القمع التي تمارسها إسرائيل على الفلسطينيين . وفي حين يتبنى الفيلم نزعة اللا بطولة عند « الصابرة » بتجنبه اللغة المدمقة ، فإن الفيلم يمجّد أعماله البطولية .. وكمثال فإن ، دان ، ينتقدها - باعتبارها تمثل الولايات المتحدة وأوروبا - لإعجابها بالأبطال لأن ، دان ، من وجهة نظره لم يكن ليوافقها على مثل هذه النظرة وبأنه أفضل من الآخرين ، لقد دافع عن الجسر لأنه لا يملك هو أو غيره خياراً آخر . يقول هذا في غضب ويخرج من إطار الصورة لتبقى هي وقد بدا الخجل عليها وهي تفكر فيما قاله . وزعم وإنكار ، دان ، لبطولات ، الصابرة الخرافية ليس سوى تضخيم لهذه النعمة من خلال تأكيده بموقف ، اللأخيار ، المفروض على إسرائيل . ورغم نزعة اللا بطولية فإن ملوكه المازم وتكريسه لخدمة أهداف وطنه واحتقاره للأمريكية « المدللة » ، واستعداده للضحية بذاته وموهبته كرسام ، كل

(١٩) روبنماتين ، كي تصيح شعياً حراً ، ص ١٢٧ .

(٢٠) إميل حبيبي : المتشائل .. القواقع الخريبة في اختفاء سعيد أبي النحس (المتشائل) - حيفا ١٩٧٤ .

هذه الصفات تخلق منه بطلا . ونحن نرى « سوزان » مرتين وهي تخفض رأسها تعبيراً عن الحيرة والخجل أو الختب (أول مرة عندما يتهمها بالسلبية وعدم الالتزام) في تعبير بلاغي ، وفي لقطة قريبة هي دعوة للمشاهد في مشاركتها هذا الشعور . || وهو مانجده في موقف مشابه في فيلم « الخروج » Exodus من خلال لقاء « كيتي فريمونت » - « إيفا ماري سنت » المحايدة مع « آري بن كانان » - « بول تيومان » - على ظهر السفينة عندما تحاول إقناعه باستسلام السفينة ومن عليها من اللاجئين البريطانيين تقاديا لوقوع كارثة ، فحبيبها حاتقا ، كل شخص على ظهر هذه السفينة ماهو إلا جندي .. والسلاح الوحيد الذي نملكه هو استعدادنا للموت . . ومن نظارة « سوزان » المتأمل على العرب تتنقل الكاميرا وهم يزرعون الألغام لتفجير الانوبيس الذي سوف تنقله . هذا التقابل هو الدليل على نزعة العرب الى العنف . هكذا تتلاشى الفجوة بين إدراكها وإدراك المشاهد وتتضح الصورة ، وهي الفجوة التي شاهدنا من قبل بإدراك المشاهد بأن عصابة « سليم » تعمل على تفجير الانوبيس ، وعصابة « الشر » العربية التي تسرق وتقتل جماعتها تحت دعوى الوطنية ، والتي كانت خافية عليها إلا أن لحظة ثورة « دان » عليها واتهامها بعدم الاحساس بأي شعور بالتعاطف يجعلها تتجاوز فريديتها ، ومشهد المنجم يمهّد للمشاهد مرحلة تحول محورية في موقفها من خلال تجربتها الخاصة ، وليس عن طريق الكلام الأجوف . وفي المشهد التالي تبدأ المرحلة الثانية لتعلمها مبادئ الصهيونية . فوجود حالة طوارئ ، (حشد المصريون قواتهم على الحدود) يجعل من مغادرة الانوبيس أمراً متعذراً (يحذرنا السائق بأن العرب المتوحشون في الصحراء ومن الخطر القيادة في مثل هذه الظروف) . وأمام إصرارها على مغادرة المكان يتطوع أحدهم بالقيادة حيث يصاب في الطريق بينما ينجه « دان » إلى أقرب قرية عربية وهو يحمّله . ومنذ هذه اللحظة نمنزج الحبتان في تواز .. مرة على الارهابيين وأخرى على العرب الطيبين والاسرائيليين حيث لا يصبح أمامهم جميعاً من خيار إلا مواصلة الطريق ، وهو الخيار الذي تشاركهم فيه الزائرة الأمريكية . وأمام رفض أحد الأعراب مساعدتهم خشية الانتقام منه يتطوع « داود » وابنته « نعيمة » (ديدى راماتي) للمساعدة ، إلا أن السائق يموت متأثراً بجراحه حيث تصاحب جنازته موسيقى تصويرية ، وحيث يبدو « داود » المحب للسلام وهو يحاور نفسه قائلاً : « قتل .. قتل .. القتل دائماً . لقد ماتت زوجتي في كمين يهودي وقتل يهودي في كمين عربي » ، ثم يقوم بدفن الاسرائيلي بجوار قبر زوجته ، إشارة إلى أنهما لن يجدا النعائش المسلمي إلا بالموت (وهو ما يبدو في مشهد دفن معاتل في نهاية فيلم « الخروج » مع فارق هو أن الفيلم للهولويودي يصور الضحيّتين - شابة من الناجين من الهولوكوست وعربي محب للسلام ، كضحايا للعدوان العربي - النازي) ، ويتقدم « دان » يلتقي موعظة سلام تأخذ طابع صلاة الجنازة اليهودية . وفي حين نسمع موعظته على شريط الصورة تبدو « سوزان » في الصورة أمام قبر

آخر يضم رفات الضحية الاسرائيلية نتيجة هجوم العرب. لقد شاهدت هذه المرة تقسها مدى عنف العرب وربما كانت هي للضحية ، هذا التهديد المباشر لها يمثل حدا فاصلا بينها وبين عزلتها وعدم التورط السابق. وتلتقى « سوزان » بمجموعتين من محبي السلام.. الاسرائيليين وبعض العرب الذين يدون أن التآلف والانسجام بينهم لن يسود إلا باخفاء الإرهابيين للعرب. والتفيلم يؤكد على هذه النقطة في المشهد التالي لأجراحت الدفن حيث يندمج « دان » « داود » في حوار حميم «ومثالي» . واستبعاد الإرهابيين من هذا اللقاء السلمي (دون الإشارة إليهم على شريط الصورة) يقدم للمشاهد فكرة إمكانية المستقبل المشترك بين العرب واليهود . ويعبر « داود » عن إعجابه بشاحنة «دان» في جو شرقى وهو يحتسى القهوة، إلا أن « دان » العظيم بالتطورات التكنولوجية يخبره أنها شاحنة قديمة. ويصف «داود» له حالة البؤس والتخلف الذى يعانيه، فهو لا يملك سوى بعض الحيوانات - ليس من بينها الحصان - وقطعة أرض ورثها عن أجداد أجداده الذين عاشوا على الكفاف. عندئذ يعبر الاسرائيلي عن رغبته فى إصلاح الأرض وممارسة الرسم فى وقت راحته - لاحظ أن الفيل الاسرائيلي يتمحور حول الأرض هكذا نهر الشخصيات عن رغبات مشتركة فى تبادل دور كل منهما. فالعربي يعجب بشاحنة « دان » لأنه لا يملك حصانا فى حين أن الآخر - معبرا عن حنينه للرومانسى إلى الزراعة واعتزاز تراث جيل الطلائع باستصلاح الأرض بما يحمله من دلالة ضمنية عن تجذره فى الأرض بشكل الأسس الأيدلوجى للأفلام القومية. وحتى فى الأفلام التى لا تتناول بشكل مباشر إنجازات « جيل الآباء المؤسسين » (دورهمياسديم) DorhaMeysadim فإنها تعبر عن هذه المعقدة أو تلجج عن أحلامهم - حتى فى ظل ظروف الحب - وهى الأحلام التى بنجزها الآن «جيل الأبناء» Dor haBanim (دورهابانيم) . ورغبة «دان» فى إعانة تجسيد أسطورة جيل الطلائع خصيصة تفرق بالأفلام القومية الأخرى كما نجد فى فيلم « عمود النار » Pillar of Fire لخراج لارى فريش الذى يدور أساسا حول حرب اسرائيل على مصر عام ١٩٤٨ ، إلا أنه يستحضر فى بعض مشاهد روح الرواد السلمية والمناهضة للحرب وكجزء من ثنائية تجمع بين المصريين المحتدين والاسرائيليين من أنصار السلام. هذا التضاد يكشف عن نفسه فى ثنائية السرد بين شوق البطلة فى حياة للريف والواقع الملموس لتهديد الجيش المصرى. فرومانسية البطل الرائد والطليعى يقابله هجوم المصريين للغادر لتعطيم إنجازاتهم وبطل فيلم « أنه يمشى عبر الحقول » He walked through fields « كوبرينزى » يدرس فى مدرسة زراعية (الخطاب الرسمى الاسرائيلي يتزعم ضمنا للمقارنة بين خيرتهم للزراعية وعمل الفلاحين البدائي والغريزي) والذى رغم كفاحه مع « البلاء » يعمل بالأرض - اعتراف « داود » الفهاى لا يكشف فقط عن القرون التى عاشها العرب فى ظلام ، بل أيضا بأن اسرائيل الغرب جاءت ومعها الضوء

وشاهد على العقده التي تحكم المستعمر الغربي في استعادة الجزيرة الموعودة، بسحر التكنولوجيا^(٢١). وفي لحظة أخرى يعبر «دلود» للاسرائيلي وهو يجلس بجواره عن امتثاله للسماد الذي مكثه من زراعة الطماطم في الصحراء، «وهو مالم يكن متاحا لأجداده». هكذا ينهي حوار بينهما يرتدى ملبسه العربية التقليدية ويحتسى (القهوة للتركي) الشائعة في المنطقة. هذه الصورة النمطية للشرق تعطى مصداقية لصورة للتقوير على يد الصهيوني - الغربي للمحب الآخرين. والفكرة المهيمنة «بازدهار الصحراء» والتي تنطق بها شخصية عربية، فضلا عن شهادته بأن العرب في مقدورهم الاستفادة من اسرائيل وقبوله الضمني بسلطة وسخاء أجهزة الدولة، كل هذا يحدد وضعه التوسمائي كـ «عربي نبيل». والخيال الجامع بإتقاذ الشرق عن طريق تحديد Modernizing كما يصورها الفيلم تعكس نزعة مشابهة لمثل هذا التقدم في الروايات العبرية. ففي رواية أبناء المطر The rain of first Rain للكاتب «اليازرسمولي» يصحب مدرس عربي تلاميذه لزيارة مدرسة يهودية ويتأثر بما يرى فيرتجل المديح التالية: «إننا ندين بالكثير مما تعلمناه منكم. لقد كان هذا المكان قفرا مهجورا حتى جئكم وبارادتكم تحول إلى جنة. إنني أقرأ في الصحف كل يوم هجوما على اليهود، فضلا عن مثيري الشغب بيننا لكى نطالما نسير في الشوارع وأشهد ثمار ما أنجزتم في هذه الأرض الخراب التي تحولت بفضلكم إلى أرض مزهرة أقول لأنفسى بأن الله بعثكم هنا لتكونوا قدوة لنا.. ولكي نرى أفعالكم ونحتذى بها.. إليكم ندين بكل هذا الخير وتكل ما تملينموه لنا من طيبات»^(٢٢). هكذا تصبح للزراعة التحسينية Melioristic التي تنادى بها الصهيونية والفائتة بأن العالم ينزع إلى التحسن محل ثناء ومباركة من العرب بزعم أنهم المستفيدون من هذا الاحسان، وبهذا فإن طبيعة العربي - الإرهابي - هو السلبية، وعلى أحسن الفروض فهو «غريب» و«مدهش» Exotic ماعليه إلا انتظار تحريره على يد «الصابراء». والعربي الطيب إنسان يعترف بالجميل، والاسرائيلي - للنشط والفعال - بمنحه الهوية والهدف منقذا لياه من خمره المدمر. من هنا فإن تمثيل العرب الثنائي سواء كانوا إرهابيين أم متوحشين نبلاء إنما يعكس ثنائية dualism أكثر شمولا فهو بمثابة مجاز ثنوي Manichean لموضوعات أفلام البطولية القومية.. ثنائية الاسرائيلي مقابل العرب. لذا فإن البنية الروائية، للبدلتي الطيب، يستنبعها صفات ايجابية مثل «طيب» و«نبيل» كل عربي يحاول تجاوز طبيعته الشرقية السلبية. والفيلم بهذا يضع المشاهد الغربي الاسرائيلي مع «الصابراء» والأمريكية موضع تفوق بحكم تعاطفهم التحرري إزاء العرب، ومن ثم تأكيداً لصورة الذات الديمقراطية والإنسانية. ولأن تأتي الدعاوى

(21) See Qekt ave Man oni, Prospero the caliban: the psychology of colonialism (1974)

(22) Zliacsr smali: The of the first (Tel Aviv: sifriyat Tevar Noah.n.d)p.172

الصهيونية على لسان شخصية عربية (على استعداد هنا للدفاع عن الاسرائيليين ضد ابنه الإرهابي) إنما يؤدي دوراً آخر.. بمثابة تريكة تليس ثوب الحقيقة التي لا يرقى اليها الشك . وكما يستخدم فيلم « القتل ٢٤ لا يجيب » وجهة ديموقراطية في عرض وجهات النظر فإن « مختردون ضد الضوء » تخفي قناعاً لوجهة النظر الصهيونية باعتبارها مهمة يشارك في إنجازها ثلاثة يمثلون أطراف القضية : اسرائيل (دان) والعرب المحبين للسلام (داود) وابنته (نعمة) والغرب ممثلاً في « سوزان » . والتوافق والانسجام بين العربي والاسرائيلي هو البديل للدنائية الحوار Dialogism لأفلام البطولة القومية . واللحظة الأخيرة التي تجمع بين « دان » و « داود » في المقدمة وهما جالسان بحضمان القهوة « العربية » المشهور بها الشرق يقطعها فجأة مشهد الإرهابيين العرب في محارلتهم الاستيلاء على الشاحنة . وبهذا ينتهي المشهد .. لكن عن طريق تجاوز الموتاج في « هارموني » على حساب التخلص من العرب المتحطشين للدماء الذين يمارسون العنف إزاء محبي السلام من العرب والاسرائيليين . وهي اللحظة التي يبدو فيها لأنها تقوم على تبلي وجهه نظر الآخر الثقافية والتاريخية المفترض الحوار معها . فهذا « الحوار المثالي والخيالي » الذي يدور عام ١٩٤٩ يتجاهل الواقع الفلسطيني منذ قيام اسرائيل لتحدث الصهيونية باسم فلسطين والفلسطينيين .. وهو ما يحول دون تمثيلهم الذاتي . وثأتي أفلام البطولة القومية لتعطي شرعية صوفية ومرئية للمزاعم الصهيونية لتساهم - خاصة في الولايات المتحدة حيث توزع نطاق كبير - في عدم التكافؤ بين الحضور الاسرائيلي والقضية الفلسطينية في وسائل الإعلام . هذه الازدواجية في تمثيل العرب في « مختردون ضد الضوء » تستغل التقاليد العربية في كرم الضيافة ، إذ بينما يلتزم « داود » وابنته بهذا التقليد ، فإن عصابة « سليم » تنتهكه وتخرق هذا العرف ، ومن ثم تقوم لمواجهة بين الابن « سليم » وبين الأب وابنته . فالأب يطلب منه احترام قوانين الضيافة التي لا تفرق بين أحد سواء كان مسيحياً أم يهودياً .. والابن يصر على أن اليهود لا ينطبق عليهم . وعندما يسأله الاب : ألم تنعب من القتل ؟ تبدو من إجابته روح التعصب بقوله : « عندما تنتهي المعركة سأنتقل جثث اليهود من القبر لآكلها الكلاب » فلن يدنس أحد منهم الأرض التي وارت جثمان نمي . . وهو التعصب الذي يجطه يصر على عدم إطلاق سراح الأمريكية « المحايدة » يزعم أنها جاءت معهم . وبهذا يكسب الفيلم تعاطف المشاهد الغربي للصهيونية الأمريكية التي أفخرن مصيرها بالاسرائيلي . والمواجهة الحوارية بين الأب وابنه تنتهي بحرب تجتمع فيها قوى الخير ضد قوى الشر . فالأب وابنته يتحدثان مع الاسرائيلي الذي يبلغ حد المثالية و « سوزان » الليبرالية .. ضد الإرهابيين الذين يحاصرونهم . هذه الوحدة الايدولوجية والإنسانية يعبر عنها سينمائياً بالفصل المكاني بين « لطيف » و « شرير » وعبر لقطات وجهات النظر الموزعة بين

«دان، و. داود». - والسرد السينمائي والشفرات الأيديولوجية تربط بين العربي، المختلف، و«الإنسان الطيب» (عادة من كبار السن) مع الجندي الرقيق الإنسان مقابل قوى الغرضي والترعب... تعطش للعرب للدماء (عادة من الشباب) حيث يصبح للتخلص منهم لازماً لعودة الرفاق والانسجام.

هذا الفصل بين للخير في مواجهة الشر يكلف من رمزية للثنوية (*) Manichean بذهاب «دان» إلى شلخته للتزود بالسلاح دفاعاً عن مستوطنات الحدود الإسرائيلية ضد الهجوم المصري «على الأطفال والنساء»، وبهذا يكتب دور الجيش دلالة درامية مضاعفة... فهو لا يدافع هنا عن المستوطنات الإسرائيلية ضد الجيش المصري المزود بالسلاح، بل ضد الإرهابيين، الذي يعطى استيلازهم على الشاحنة تعلم الأبطال المحاصرين، والمستقبل المظلم الذي ينظر القرية العربية المعصومة. وإصابة «دان» أثناء تأدية هذه المهمة الثلاثية يزيد من العلاقة بينه وبين الأمريكية عبر رابطة الحب والموت. والمشهد الذي يسبق إصابته أثناء حصارهم يستعين بأدوات السينما الكلاسيكية في تبادل نظرات العشق، وعندما يصاب تفقذه «سوزان» عن طريق التنفس الصناعي. ومنذ هذه اللحظة تندمج تماماً مع الوجود الإسرائيلي في إمدادهم بالذخيرة. ومع انتهاء المعركة بالنصر تقود الشاحنة (حيث يجلس بجوارها حبيبها المصاب) نحو المستوطنات مؤكدة له على أنها لن تعود إلى الولايات المتحدة. هكذا تنتهي المهمة الثلاثية نهاية سعيدة لصالح إسرائيل والغرب. وفي حين نجد الاحتفاء بقصة الحب بين مسيحية ويهودي في فيلم «الخروج» مع نهاية السرد الفيلمي. وفي حين تنتهي قصة الحب بين مسيحي ويهودية نهاية تراجيدية بالموت البطولي للمسيحي الصهيوني في «الليل ٢٤ لا يجيب»، فإن «سوزان» في «متمردون ضد الضوء» لا تنفع في الحب إلا بعد مقتل عشيقها لليهودي الأمريكي على يد للعرب، ويعد تحولها إلى الصهيونية عبر قصة حب مع الإسرائيلي حيث النهاية السعيدة. إن بنية الرواية التطيبي لذن تهدف لسرد قصة نموذجية لتحويل المسيحي أو الغربي إلى الصهيونية. وموقف «سوزان» الأخلاقي يوحى للمشاهد الغربي بشكل مضمر بنظيره من المستوطنين الأمريكيين الأوائل لانكاء روح العنين والشوق لأساطيرهم المثالية. والحوار بينها وبين «دان» يبدو كما لو كان حواراً بين أوربي مثالي وهو يشرح لزائره من الوطن الأم امكانيات الأرض في دعوة له ولها إلى أرض جديدة. ومع أن لفلام البطولات القومية تقدم انضمام الشخصية العربية بالصهيونية فإن شفرات نسترة تلمح إلى

(*) مانوي أو ندي - أحد قطاع ماتي القاري (٢١٦-٢٧٦-٣٠) الذي دعا إلى الإيمان بخودة ثرية فرامها الصراع بين النور والظلام - قلموس السورد، ص ٥٥٦. (المترجم)

اتجاه معاكس هو الاندماج لليهودى فى خطاب الاستشراق الغربى للصهيونى فى الصهيونية فى صور شتى . ذلك أن خرافة السامية الأوربية كما يشير إدوارد سعيد انشقت مع تطور الأحداث والظروف الى شعبتين فى الحركة الصهيونية ؛ واحدة سامية انتهجت طريق الاستشراق ، أما الثانية ويمثلها العرب فقد اضطرت لاندماج طريق الشرق^(٢٣) . (ويهود البلاد العربية كما سترى فى الفصل التالي لتجهوا ناحية الشرق) بهذا المعنى فإن فيلم «متمردون ضد الضوء» يعكس حرفيا تجنيد الغرب لمصالح الصهيونية ، وعن طريق استئصال internalizing الغرب حيث تتعامل الصهيونية مع الشرق عبر تحيزات شكلها الثقافة الأوربية . وتاريخ الصهيونية عبر الوسائط السينمائية ظل أمينا وبصفة عامة إلى الممارسات الأيدلوجية للعقلية الاستعمارية الأوربية . هذا الاندماج بين إسرائيل والشخصيات الأمريكية سينمائية وسردية وإيدلوجية يعبر عن رغبة وحنين إسرائيل فى أن تكون ذبلا وثابعا للغرب ، ذلك أن تحرير مضطهدى يهود أوروبا من الجيتو والمذابح Pogroms والتصفية الجنسية genocide لم تستطع كلها للأسف أن تحررها من المركزية الأوربية Eurocentrism . واعتناق المرأة الأمريكية الصهيونية بذكرنا بأسطورة المرأة الصابرا التى نجدها فى بعض الأفلام القومية ، حيث تتحول وتتشكل من فتاة ساذجة ومدللة عبر التجربة الإسرائيلية إلى محاربة شجاعة تدلوى جرحى الصابرا ، وتقف بجواره فى حربه ضد الإرهابيين . فى نفس الوقت فإن البطلة الصابرا فى فيلم «عمود الدار» تبدو فى صورة كوميدية للمرأة السريى التى تقود سيارة حبيبها الجريح بينما تلقى بالقتال اليدوية على المصريين ، وفى فيلم «الهدف تيران Target Tiran - ١٩٦٨» نصعب فتاة الصابرا الجميلة الجنود الاسرائيليين فى قاربها لتعبر بهم إلى هدفهم . وما أن ندرك لكشف المصريين لها حتى تعظم قاربها لتصل إلى الساحل الاسرائيلى سباحة (هذه الصورة الأسطورية للمرأة الاسرائيلية القوية أثارت عند عرضها فى الولايات المتحدة ما يشبه المحاكاة الساخرة كما نجد الإعداد السينمائى لرواية «فيليب روث» ، لدمر بورنوفنى Portnoy's complaint) . ومع هذا نجد نفس المرأة التى تعارب العرب فى صحبة الجنود من الصابرا مجرد فتاة صغيرة لاهول لها ولا قوة وفى حاجة للرعاية والحماية . ويجدر الإشارة إلى أن تمجيد بطول المرأة الصابرا يجد انتشارا كبيرا فى الولايات المتحدة عبر أفلام الحرب كجزء من الإغراء التجارى للجمهور الأمريكى ، فى حين أن الروايات العبرية لا تلجأ لمثل هذه الصورة حيث تصورها أكثر ملية تماشيا مع الثقافة الشعبية فى إسرائيل . ذلك أن أدب جيل

(٢٣) إدوارد سعيد : الاستشراق ، ص ٢٠٧ .

البالماخ || في الأربعينيات والخمسينيات) يقدم أبطال الصابرا ، اكبر من الحياة، كما تجد عند ، إس ، ايزهار ، و «موشى شامير ، حيث الأبطال رجال ودور المرأة هامشي حتى لو كانت تلعب دورا رئيسيا في حياة البطل، فالمرور فيها يتمحور حول الذكر الذي تعرض من خلاله كل وجهات النظر السياسية والاجتماعية.

وفي فيلم المخرج ، يوسف ميلو ، « انه يسير عبر الحقول ، المأخوذ عن مسرحية تعمل نفس الاسم لموشى شامير كمثل، نجد أن غزو الرجل للمرأة بدما من منزلتها حتى الحمل يسير موازيا مع تحقيقه هدفا عسكريا. والكلمات العبرية giber تعني ، بطل ، و gever (رجل) و gvura (شجاعة) و Ligbor (يهزم أو يخضع أو يستبد) وكلمة Ligbor تعني (بفرز) وكلها مشتقة من جذر الكلمة (GBR) التي تعطي مفهوم السيطرة والذكورة والهيمنة، وتعمل في تسليح أنب جيل «البالماخ» ونظيره السينمائي.. في أفلام البطولة القومية .

والنموذج السينمائي في اللقاء والمواجهة بين الاسرائيليين والعرب من هذه الأفلام نراه عبر مواقف الحصار فيلم ، متمردون ضد الضوء ،، تدور غالبية زمن أحداث القصة بين «سوزان» و «دان» خلال إقامتهم المؤقتة وهما محاصران في قرية عربية، وفيلم ، عمود النار ، تجري أحداثه في مستوطنة صغيرة تتعرض لهجوم مصري متواصل، في حين تجري أحداث كل فصول مشهد القدس في ، القتل ٢٤ لا يجيب ، أثناء الحصار الأردني للمدينة. وموقف الحصار هذا يعمل على التكليف الدرامي لأحاسيس الأبطال التي سرعان ما تتبدل في مشاهد الذروة حيث تتبجح فرصة للمواقف الأسطورية (بارث) . ولنهاية السرد كما في إعادة اكتشاف البطلة الأمريكية لليهودية في «القتل ٢٤ لا يجيب» ونوحه قوي الخير الثلاثة (بقيادة اسرائيلي) وارتبطت الاسرائيلي بالأمريكية في «متمردون ضد الضوء» ، والمعاركة بين القوات الاسرائيلية والعرب تبدو عبر صور الحصار التي تشد انتباه المتفرج وتعاطفه مع أبطال عائدين في حالة دفاع عن النفس ضد عنف العرب غير المبرر، وكما يحدث مع اليهود في أفلام الغرب الأمريكية^(٢٤) ، فإن الموقف إزاء هذا العداء العربي يبدو منطقيا من مظهره الخارجي، حيث لا ترى الإسرائيليين في الفيلم غالبا إلا من وجهة نظر المحاصرين كما في فيلم «متمردون ضد الضوء» وهي وجهة نظر معكوسة تدمج المتفرج داخل المنظور الصهيوني لتشكل مغزى رمزي كبير وأشمع لدولة تحت الحصار عليها ان تقاوم الغزاة من أجل

(٢٤) للمزيد انظر : توم إجلهات ، كمين عند مراكميكاز، النشرة الاسبوعية ٣ : (١٩٧١) و ، روبرت ستام ، ولويس ميتس ، الكولونياليزم والعنصرية والتفصيل ، سكرين ٢٤ :٧ (مارس -أبريل ١٩٨١) ٢-٢٠ .

البقاء . ومحاولة الخروج من دائرة الحصار نموذج متوارث عن أفلام الغرب الأمريكية ، - رغم الحقيقة التي تقول بأن العالم الأول هو الذي غزا العالم الثالث وليس العكس - وهي صورة نخدم العقيدة السائدة في إسرائيل حول الحرب الوقائية والدفاعية ضد المعتدين . هذه الأفلام الصهيونية تنصر على ما يمكن تسميته قياس أو تناظر الحدود التي تضع رواد الغرب وهم الأمريكيون / الإسرائيليون في مواجهة الهنود / العرب «المتوحشين» . وصور الحصار لها خصوصيتها في تاريخ اليهود حيث تعزف على الذكريات الأليمة من جراء تجربة الجيتو . وهو القلق للكامن الذي يتجسد بوضوح في موضوعات أفلام البطولة القومية كما في فيلم «كانوا عشرة» حيث نجد جيل الطلائع يحاول أن يتجنب الصراع المباشر مع العرب بالحصول على لقاء بالتقانون، في حين أن البعض الآخر ممن وجدوا الاضطهاد في فلسطين بعد هروبهم من المذابح الارربية يحرص الآخريين على اغتصاب حصنهم من ماء البئر علانية بحجة «لننالم نترك روسيا لنماني من «جيتو» آخر» وهو ملطق بعكس شعورا بالتناقض الحاد إزاء روسيا بصفة خاصة وأوروبا بشكل عام . وموقف الضحية مبرر يستدعي للذاكرة للجيتو الأوربي ، (إلا أنهم هنا يجاهدون لخلق قطيعة مع تاريخ «الشيل» في نفس الوقت فإنهم يستمدون إحساسهم بالتفوق لانتمائهم «للعالم المتحضر» ، من هنا فإن هذه النوعية من الأفلام تمجد فكرة التحرر من الماضي عن طريق تبرير دفاعهم العدواني من أجل الحقوق اليهودية ، إلا أن نزعة التحرير هذه ليست ضد مضطهدي الماضي بل على حساب الفلسطينيين المضطهدين وهوماتجاهله الروايات الصهيونية التي تحجب مثل هذه المقارنة ضمن مفهوم «الأغيار» Goyim . والانتصار بفك هذا الحصار ومايرافقه من تمجيد واصفاء بوحدة إسرائيل - الغرب يقابله مأساة العرب كما في «متمردون ضد الضوء» نتيجة هذا العقد . ونظرا للممارسة الرحشية التي يمارسها الإرهابيون على القرية ينضم بعض سكانها لصقوف «داود» ويأتى مقتل الابن على يد أعز أصدقاء الأب (والذي حارب ضد الأتراك في الحرب العالمية الأولى .. وربما مع ت . م لورانس . وهو مايوحى بالتزامه القديم بالغرب) . يحاول «سليم» وهو على صهوة جواده التعلق بشجرة إلا أنه يسقط قتيلًا . وهي صورة مأخوذة صراحة من القصة وتجسيد بصري لقصة «ابشالون» ابن الملك ديفيد (داود) الذي ثار على أبيه محاولا اغتصاب عرشه وقتله Joab يعقوب أثناء محاولته الفرار على ظهر حصانه حيث تعلق شعره الطويل بفرع شجرة . و «داود» اسم الأب بالعربية يقابله «ديفيد» واسم الابن «سليم» يتكرنا حرفيًا باسم «ابشالوم» . ومع مقتل الابن ينتحب الأب أمام جثته وينتهي الفيلم باستشهانات من سفر صمويل الثاني ١٨ : ٢٣ . كانزعج الملك

وصعد إلى عليه الباب وكان يبكي ويقول هكذا هويتمشي يا ابني لبشالوم يا ابني لبشالوم باليتنى
مت عوضا عنك يا لبشالوم .. ابني ابني، واللقطة الطويلة للأب راكعا أمام جسد ابنه والقربة
والشجرة في الخلفية مع الاستشهاد بالتوراة توحى كلها بأنها حكاية رمزية مقبسة عن التوراة .
وبهذه الاستعارة يشير الفيلم إلى الحاضر الإسلامي بالأزمة التوراتية القديمة في حين يربط
إسرائيل اليهودية والغرب المسيحي بالعصرية والتحضر . لقد واجه المتمردون ضد الضوء من العرب
مصيرهم مختلفين وراءهم الأب المكلوم .. للعربي المطيع . مثل هذا الحل الأسطوري يوحى بأن
السلام لن يسود إلا باستئصال «العنصر السليبي» . كما في السرد الكلاسيكي يعود النظام والأمن
بهزيمة قوى الشر، و « داود » يرحب بمهمة إسرائيل البروميتيه (من بروميثيوس) في الشرق من أجل
« الخير المطلق » لأبناء عشيرته ، ومن ثم يكافأ بالمعرفة والسماح لزراعة الطعام (البنادورة) ، حتى
ولو كان على حساب النصحية بابنه الإرهابي . وبهذا فإن سياسة التطوير تروج للنزعة الإنسانية
للمسيونية (الأوربية) عبر وهم إيقاد عصرى تنتشل فيه للمسيونية الشرق من الجهالة والظلمة .
والبطولة والانتصار الاسرائيلي في مثل هذه الأفلام (حتى ولو كان الموت هو الثمن) لا تمثل مجرد
انتصارها على العرب ، بل وانتصارا للحضارة الحديثة على بربرية وهمجية العصور الوسطى . هذه
اللغة المتكررة لابد أن نضعها في إطار السياق اليهودي بصفة خاصة . فهي تعيد لنا قصة حروب
المكابيين في التاريخ اليهودي القديم ضد الغزاة اليونان . واحتفالات عيد الهانوكاه (*) Hanukah
تذكرنا حرقا بمعجزة الضوء الذي توصل إليه المكابيون والذي يرمز إلى كفاح « أبناء الضوء
ضد أبناء الظلام » . (وطقوس الاحتفال تتضمن إيقاد الشموع) وبإعادة قراءة انتقائية لتاريخ اليهود
حتى هذا المشهد في الثقافة المسيونية بأهمية خاصة باستخدام الماضي « لتطوير الحاضر » ، وأغاني
أطفال الصدقة في إسرائيل كمثال تدور حول مجاز الضوء / الظلام « لقد جئنا إلى بلاننا لطرد
الظلام وكل منا ماهر إلا ضوء خافت إلا أننا معا » . سنطرد للظلام .. وبهذا فإن الفيلم يدمج ذخيرة
التصورات التراثية لخدمة القضية المسيونية ويتأطير الصراع الاسرائيلي - العربي داخل التراث
التوراتي لليهودية ، وانصاف التحليل النفسي الأوربي - يحول على مستوى آخر - دون فهم كراهية
العرب لإسرائيل سياسيا . وفي أعقاب النصوص العبرية والمسيونية المبكرة التي صورت شرعية
جنون الاضطهاد والعظمة لتجربة يهودي أوربا في الشرق الأوسط أُنشد إلى العرب دور « الأغيار

(*) عيد « الهانوكا » أو « القسطن » يقام بمناسبة انتصارات المكابيين سنة ١٦٥ م وذلك بإيقاد شمعة في كل ليلة من ليالي
العبد ووضعا في شمعان يتكون من ثمانية شموع ، د . محمد بحر عبد الحميد ، اليهودية ، ص ١٢٦ - ١٢٧ مكتبة
صعيد رافيت ١٩٧٨ - (المترجم)

الجدد ، المستعبدون ، اليهود في الدور التقليدي .. المستعبدون، ثم جاءت السينما الإسرائيلية بعد ذلك لتصيف مزيداً من تصويرها المعاصرة نمط العربي ، الإيجالي ، و ، الحقيقي .. وكما حدث في فيلم ، صابرة ، في الثلاثينيات الذي يقدم الصورة السائدة عن الحنف العربي كما لو كانوا من القوقاز ، بالإضافة إلى الصور ، الإيجالية ، عن المتوحش للنبيل الذي يبارك جيل الطليعة في نهاية الفيلم ، وكذلك صورة المرأة العربية التبيلة التي ترعى المرحى منهم ، وهو العنصر ، الغريب والمدهش ، الذي يصنف بهارات على هذه الأفلام . إن أسطورة القبيلة والخيمة والرمال والجمال و ، المتوحش للنبيل ، ما هي إلا ثمرة الخيال الشعري للإعجاب الرومانسي بالآخر . وصورة المرأة العربية تقف على الإعجاب الرومانسي بالآخر في الأدب العربي لفترة العشرينيات والثلاثينيات كما يشير ■■■ الأريزي ، جرشون شاكيد ، (٢٥) ينزع للاندماج والذي ينظر لليهود كما لو كانت أصولهم في الشرق ، إلا أن قلوبهم في الغرب . وإسناد الأدوار لممثلات غير محترفات وبخاصة زوجة مخرج فيلم ، إريد الجوال ، وهي ، دفورا هالاشمي ، و ، ديدى ريماني ، في ، متمردون ضد الضوء ، و ، دينا دورون ، في ، فتاة سيناء ، فعبّر عن رومانسية غريبة تقرب الشرق ، بالأنوثة ، ، حيث يبدو الشرق أمام الغرب عاجزاً وصامتاً .. وغنيمة سهلة أمام الأريزي رغم مقاومة مكانه للذين يعيشون على الفطرة . والولع الحقيقي للرجل الغربي في فتشيه بالمرأة العربية كما نجده عند فلوبير في رواية ، سالامبو ، ينعكس على السينما الصهيونية ، حيث تبدر صامنة ومن نظرائها المنكسرة هي دعوة لإنقاذها على يد الذكر الغربي ، فالمرأة العربية في ، صابرة تلعب دوراً صغيراً صامداً و ، نعمة ، في ، ثوار ضد الضوء ، لا تعلق إلا بضع كلمات تعبيراً عن حزنها ، وفي ، فتاة سيناء ، فإن الأم النبيلة التي تخفي طياراً إسرائيلياً (كان قد عالج جروحها) من الجنود المصريين يهمل دورها في السرد الفيلمي (والعنوان العبري للفيلم Sinaia مأخوذ عن اسم عبري أطلق على طفلة بدوية أنقذها طيار إسرائيلي أثناء حرب ١٩٥٦) وهي القصة التي استوحاها الفيلم حيث تصبح البدوية محل جدل ونقاش أخلاقي بين الطيار الإسرائيلي وجندي من المشاة . فالأول يصر على أن تركب معهم الأم وحظيها الهلوكبتر رغم ضيق المكان ، بينما يرى الثاني أن الجندي أحق بالإنقاذ منهما .. وخاصة وأن الفيلم يذكرنا بذكرياته الأليمة مع العرب (وفاة أخته ودفن واحد من أحرص أصدقائه في الحرب) ، ومع ذلك يفتتح في النهاية بالدافع الأخلاقي للطيار ، بل وينقذ ابنتها من تهديد جندي مصري لها وكان يعذبها لعدم إمداده بمعلومات عن الطيار الإسرائيلي . وعندما تتحطم الطائرة

(25) Gershon Skaked, No other place p. 72.

بركابها لا تكجو سوى الطفلة، وتصوير اليدوية الأم وهي تعبر بالإشارة عن عاطفة الأمومة الفطرية تعكس بوضوح المفارقة بينها وبين حرارة وتنطق التعبير عند الاسرائيلي (والقطاعات القريبة تبرز اسمها في طبع مزدوج على عبيدها) لكن كجزء مكمل لمنظر الصحراء والطبيعة من حولها الشرق الاوسط ينظر إليه كقرص تنظر من يحرقها أو كتمتع عذراء تكمل خجلا من يقض بكارتها. وشيوع للصورة الرومانسية لشخصية للعرب، الايجابي، جلبا إلى جنب بصورة العربي السلبي لا يجب أن ينظر إليها في إطار التراث الاستشراقي فقط، بل داخل السياق اليهودي الاوربي بصفة خاصة باعتبارها مرحلة أولى لتصوير العرب كمجرد، أغيار جدد،. والنتائج المترتبة على زيادة انتشار صورة النهر المتوحش ليست سوى محاولة من اليهودية - الصهيونية لخلق هوية يهودية جديدة. ذلك أن محاولة نفي الفكرة السائدة عن، الشتات، والتي بدأت مع حركة للتطوير اليهودية (الهاسكا) والعودة إلى وطن شرق لوسطى أكدت إلى حد ما على، بدائية العرب، وكنتيضم مرغوب فيه كما يسميه الهولنديون من دعاة الحداثة للسامية بـ Zid (اليهود) ومن هذا المنظور كان ينظر إلى العرب بمثابة إحياء وبعث incarnation، يهود ما قبل الفنى،، لم يفسده نفي الشتات، وعلى هذا فهو يهودى أصيل. وباعتبار العرب حفظة لكل ما هو قديم وتجذروهم في أرض الثوراة على نقى جذور اليهود والشتات فهو مدعاة للحق على إثبات ذواتهم كالعرب تماما كهدف مطلوب محاكاته من شباب الصهيونية في فلسطين، وكثوع من إعادة توحيد التاريخ العبرى القديم^(٢٦). هذا البحث الرومانسى عن الجذور فى الأنساب القديمة بين العرب واليهود نجد صداه فى كتاباتهم.. خاصة فى العشرينيات والثلاثينيات، مع التأكيد بأن بعض السكان العرب، ما هم إلا يهود أصلا اعتنقوا الإسلام أو المسيحية بعد هدم المعبد، وهى الدعوى التى تجد أساسا لها من خلال الأبحاث التاريخية، بعد أن عثر الكارلونيول كوندرا، من مركز الأبحاث الفلسطينية على - وكمثال - بقايا عبرية وأرمينية فى لغة الفلاحين وأن رجع اسماء للقرى العربية مازالت تحتفظ بأسمائها العبرية التوراتية^(٢٧). فى حين نجد مؤلفين من القرن التاسع عشر مثل، جورج إلبوت، على حد تعبير الحوارد سعيد، يقول، أن محنة لليهود فى خلق خطاب عالمى فى هذا القرن ليس سوى دعوة لخلق وطن لهم^(٢٨). والصهيونية تستخدم تجذر العرب فى فلسطين بحثا عن أصل ومكان معترف به

(26) See "A.N.pola": The origins of palestinian Arabs," Molad (November 1967) p.298.

(27) Elon: The Israelis, p. 168.

(٢٨) الحوارد سعيد: القضية الفلسطينية، ص ٦٢.

قانوننا . وكما يقول ، أموس ايلون ، في كتابه ، الاسرائيليون ، إن آباءنا المؤسسين يتوقعون أن يرحب العرب بعودة لليهود لأسباب ثقافية واقتصادية فإن ترجيحهم يزداد بنا لو فكرنا مدى القرابة التاريخية بيننا وبينهم (٢٩) . هذه الفكرة العاطفية حول العلاقة التي تربط بين العرب واليهود أضفت على الفيلم المزيد من حدين للزعة البدائية ، نظرا لمتزاها للتوراتي وكشاهد على مدى التناقض لزاء العرب . هذه النزعة الشيذوقراطية للصهيونية والتي ترى للعرب كأعداء ، وفي نفس الوقت نموذج لإحياء ويث السامية مادت لفلام للقومية – الإنسانية في شكل انقسام ثنائي – فهم النموذج الأصلي للشرقى الطيب الذى يناصر اسرائيل (المطيع – المضيف والذى تعود بدلتيه الى العهد التوراتى || وهم نموذج ، للشرق الشرير، الذى يناهض اسرائيل (والذى ينصف باللاعقلانية والفساد والتعطش للدم) . وكذلك فإن حب ، دن ، للبساطة العربية مجرد ظرف يقوم على منطق قوة الغرب والصناعة المتقدمة كما فى بناء مصنع فى الصحراء نقيض ، تأخر ، للقرية العربية وفى إدراكهم بمأسى يعود عليهم من فوائد من برومثيرس(*) ... لسراويل . هذا الحضور الصهيونى يعنى غياب العرب . والمطيع المزوج لمثل هذا السرد التوراتى على الشخصيات العربية واعادة توحيد الصهيونى مع الآثار القديمة التى يجسدها ، الأهالى ، تؤكد فكرة تجذر اليهود فى ، أرض الآباء ، .. ومن ثم فإن الحضور الإيجابى للعربى يصبح غيبا وتجاهلا وفى مرتبة أدنى فى الضمير الجماعى لليهود، وحتى على مستوى الروائى بنفصهم الاستقلالية والقدرة للتعبير عن الذات . ليس لهم من تاريخ سوى مايتفق مع تاريخ وشعور صناع هذه الصورة من المخرجين . إنهم على حد تعبير الشاعر الفرنسى ، لامارتين ، فى كتابه ، رحلة إلى الشرق، حيث يشبهه كفصل كبير فى حياته الداخلية ، وبالمثل فإن رحلة مخرج فى دنيا العرب بمثابة فصل كبير فى أرشيف ذاكرتهم الجماعية . وفى فيلم ، حبيبى ميكائيل ١٩٧٤ ، الذى أخرجه ، دن وفلمان، وينتمى للأفلام الشخصية لفترة السبعينيات يتحرر من هذه النزعة الجماعية .. ليظل العرب مجرد أشياء .. كما فى الشعر الرومانسى – مجرد شطحة فردية، ويقدم لنا فيلم ، متمردون ضد الضوء ، تتدخل نصى يجمع بين العرب والاستشهاد التوراتى حيث نقول ، سوزان ، بأنها لم تكن تعرف بوجود مثل هذا المكان إلا فى الانجيل، وهو ما يستحضر أمامنا نسق للمعرفة الغربى عن الشرق ، فهو ليس سوى طوبوغرافيا ومرجع وركام من الصفات لاتستمد أصولها إلا من الاستشهادات الدينية أو مجرد شذرة فى

(29) Elon : The Israelis p, 168.

(*) من برومثيرس سارق النار من السماء ومطم البشر لتجملها كما تقول الاسطورة . (المترجم) -

نص (٣٠). وطبوغرافيا المكان لا يصبح مكانا واقعا من خلال رحلتها إلى إسرائيل فقط، بل وعبر رحلتها الأيديولوجية الأخلاقية حيث يصبح الشرق بعدما مكانا معاشا له قوانين وشعرائه، لكن ليس قانون الضمير التاريخي للعرب، بل ضمن شبكة أيديولوجية لليهودي - الإسرائيلي . بمعنى آخر فإن ماثيره : تجذر الأهالي ، من بعض الحنين في الفيلم إلا أنه يقتلع للعرب من بيئتهم الثقافية والاجتماعية، يقدمهم ، قهر ، بلا تاريخ .. تماما كطبوغرافيا المكان الذي يعيشون فيه . هذا التناقض في تجذر العرب وعدم تجذرهم في الأرض في خطاب أفلام الصهيونية - الانسانية يبدو أكثر في تكرار الصور للشهوانية fetishized image لمناظر الخيام والجمال وفي النزوع لتقديم البدو كعرب ايجابيين ، وهي النزعة التي تمهد إلى موضوعات أخرى دون التطرق إلى الصراع الاسرائيلي - العربي ، ففي فيلم «انا أحب مارك» تبدو القبيلة البدوية والجمال بمثابة « بهارات » لتستلبر العلاقة العاطفية بين العرب وسكان « الكمبيوتر » من خلال تجاربهم مع الطبيعة .. بعكس البرجوازية الاسرائيلية المساعدة التي تعود في النهاية إلى اصولها الأساسية . صحيح ان القبائل العربية لها تاريخها .. إلا أنهم ليسوا كغيرهم من العرب ، لأنهم قبائل رحل .. ومن ثم لا يمثلون خطرا على مزاعم إسرائيل حول الأرض ، والمبالغة الزائدة في عشق الصيودني لشخصية الراعي العربي البسيط «الوديد الجوال» ، وزوجة البطل ، تجمع أكثر من دافع أولا : بإظهارهم في صورة رعوية كما في الشعر الرومانسي وكأمر مفروغ منه لا علاقة لهم بالسياسة . وثانيا : أنه يشير ضمنا إلى أنهم اقتصاديا أقرب لمرحلة البدائية . وثالثا : كحجسود لنوع معين من العلاقة بالأرض، فهو لا يشبه البدوي الرحالة، فطبيعته أمامه يرعى في أي أرض، وهو ما يشير ضمنا إلى أنه أقل ارتباطا بأرض معينة، والشخصيات البدوية (حتى شيخ القبيلة التقليدي) تبرز وتلخص طبيعة المفارقة في طبيعة الصهيونية إزاء الشرق .. فهي من ناحية ترغب في عودة يهود أوروبا إلى أصولهم الشرقية فرارا من الاضطهاد الاوربي ، ومن ناحية أخرى تعكس وجهة النظر الاستعمارية إزاء العالم الثالث وشعوبها حيث تصبح بالتبعية دعوى القبائل ملكية الأرض بالتبعية بلا معنى .. ومن ثم بلا شرعية قومية أو ثقافية .

(٣٠) مسجد : الاستشرق ، ص ١٧٧ .

[أفلام البطولة القومية بعد حرب ٦٧]

كان لانتصار إسرائيل على الدول العربية في يونيو ٦٧ نتائج حاسمة ، ليس فقط على النفسية الجماعية للعالم العربي ولكن على إسرائيل أيضا . فقد صاحب الانتصار العسكري جو من الغطرسة القومية وشعور بأن القوة العسكرية قد يكون فيها الحل للمشاكل السياسية ، ومع النجاح المؤقت في قمع المقاومة الفلسطينية زادت حدة الكراهية للعرب عامة والفلسطينيين خاصة . احتشدت قوى اليمين ممثلة في حزب العمل الحاكم بعد أن اتحدت الخلافات بين المعارضة اليمينية ممثلة في حزب جاحال (الليكود) ضد الفلسطينيين ، وهو التحول الذي رافقه تقصص وانهيار قوى اليسار الهامشي^(٣١) . كما شهدت إسرائيل بعد الحرب رخاء اقتصاديا عبر استثمارات رهوس الأموال والمساعدات من الولايات المتحدة (بعد تدهور العلاقات الفرنسية - الإسرائيلية والتي كانت أكثر دول الغرب دعماً لها) مع نوافذ قوى العمل للرخصة في الأراضي المحتلة ، مما زاد من ارتفاع مستوى المعيشة ، وهو المستوى الذي استغادت منها طبقتان المتوسطة والعليا أكثر من غيرها ، حيث تفشت قيم الرأسمالية الاستهلاكية كل الطبقات .

وسط هذا المناخ السياسي والاقتصادي بدأ التوجه الإسرائيلي نحو أمريكا واضحا في أسلوب الاعلانات وتصميم المحلات والزيادة في استيراد منتجات الثقافة الأمريكية ، وفي عروض المسرح التجاري على طريقة برودواي ، على حساب التوجه السابق نحو الثقافة الأوروبية ممثلة في الاتحاد السوفيتي وهولنده وألمانيا وفرنسا . كما زينت حرب ٦٧ لسينما بالعديد من الموضوعات مثل فيلم ٦٠ ساعة إلى السويس ، -٦٧- للمخرج كوبي بايجر Koby Jaeger ، والهدف نيران ، -٦٨- اخراج رفائيل نوسباوم Neussbaum و ، خمسة أيام في سيناء ، -٦٩- للمخرج ، ماروشيو لوسيدى ، والتي شاركت مع الأفلام الإخبارية والتسجيلية في الاحتفال بالنصر وبالجيش الإسرائيلي ، وكانت تعبيرا سينمائيا عن الإحساس الشعبي الذي تمثل في الملصقات والاعلانات التي تمجد قوات الدفاع الإسرائيلية . لقد أثارت حرب ٦٧ والجيش الإسرائيلي المخيلة الشعبية والعالم الغربي مما دفع كبار المنتجين الأجانب والإسرائيليين لمحاولة إعادة تصوير هذه الحرب الرائعة ، على الشاشة . وهي الشعبية والرواج اللذان أدنا بالاستعانة ببعض اللقطات التسجيلية التي قدمها الجيش مع بعض المواد التلفزيونية التي صورتها بعض الدول العربية أثناء الحرب في فيلم ، ٦٠ ساعة إلى السويس ، "60 Hours to Suez" والذي شاركت سويسرا في إنتاجه ، وبيع مقاما

(31) See - shlomo Swirski, Campus, Society and State.

إلى استراليا والدول الناطقة بالألمانية^(٢١)، وكذلك فيلم «خمسة أيام في سوتاء» الذي أخرجه واحد من مخرجي أفلام كريسترن الايطالي هو «مارشيو لوسيدى» بالاشتراك مع إيطاليا، في حين انتجت إحدى شركات السينما في سويسرا فيلم «الهدف تيران» "Target Tiran"، كما ارتبطت بعض عروض هذه الأفلام بنشوة النصر حيث خصصت أرباح العروض الأولى لفيلمى «الهروب الكبير» و«٦٠ ساعة إلى السور» لصالح الجيش الاسرائيلى، وحتى أفلام البطولة القومية التى لم تركز على حرب ٦٧ فارتبطت بها عبر قصص البطولة المستوحاة منها مروجة روح القتال التى ارتبطت بأفلام الحرب بصورة مباشرة. ومع أن فيلم مثل «الهروب الكبير» اخراج مناحم جولان، والذي رشح لأوسكار احسن فيلم اجنبى - لايعتمد على قصة حقيقية - فإنه لايكفى بتصوير بطولات الجيش الاسرائيلى فقط، بل يشير إلى حالة الفرع الجماعية لما أشيع من قصص شهود عيان حول تعذيب الجنود الاسرائيليين فى السجون السورية أثناء الحرب (حين يتعرض فيلم «موت يهودى» - ٧١ - لحالات التعذيب حتى الموت الذى قام بها العرب)، ورغم أن فيلم «الهروب الكبير» يوضح فى عناوينه الداخلية، ان أحداث وشخصيات الفيلم من نسج الخيال إلا أن موضوعه الذى يدور حول عملية إنقاذ ناجحة لسجناء حرب اسرائيليين من سجن «الرهيب» فإن اسم السجن يتكررا على الفور بسجن «الموزير» السوري. هذا الخيال السينمائى سرعان مايتحول على يد مناحم جولان إلى واقع تاريخى من خلال عملية «عنتيبى» التى قدمها فى فيلمه التالى «عملية الساعة» - ٧٦ - Operation Thunderbolt أو «عملية جوناثان» الذى يظهر شجاعة القوات الخاصة فى إنقاذ الرهائن فى حادث اختطاف الطائرة التى نفذت مع منتصف وأواخر السبعينيات ودلالاتها التاريخية بالنسبة لتطور السينما الاسرائيلية، فوضع أنه انتج فى سياق سياسى مختلف إلا أنه يتحدث بنفس لغة الأفلام القومية لفترة ما بعد حرب ٦٧. وفى حين تركت حرب ٧٣ آثارها النفسية على الجميع وحررتهم من وهم نشوة نصر ما بعد ٦٧ فقد خلقت عملية «عنتيبى» شعورا مشابها لما حدث عام ٦٧ وسرعان ماتحوالت إلى اسطورة عسكرية، وقد أطلقت اسرائيل على حرب ٦٧ «حرب الأيام الستة» لتؤكد على سرعة تحقيق النصر فى زمن قصير. فى حين أسست عملية «عنتيبى» «عملية جوناثان» على اسم قائد العملية «جوناثان نطابهاو» الذى قتل خلالها، وقد لعب دور البطولة فى كلا الفيلمين الممثل الاسرائيلى «ياهو رام جولان» Yehoram Goan. وحتى أفلام الأطفال لم تخل من الاحتفاء بمثل هذه العمليات مستحضرة عظمة حرب ١٩٦٧ - كما فى فيلم «الكلبة أزيث» فى

(٢١) «هل يبدأ تصوير فيلم «هل تحرق تل أبيب» - «نقل فى ١٧ أغسطس ١٩٦٧».

فرقة لمظلات ، Azit of the Paratroopers " -٧٢- إخراج «بوازديفيدسون» ، والمأخوذ عن قصة من قصص الأطفال كتبها القائد الأسبق «موردخاي جور» ، والتي يضيف إليها الفيلم شجاعة «كلية» ، ساعدت الجيش الاسرائيلي ضد الإرهابيين العرب « وفي حين يتناول فيلم « انه يعيش بين الحقول » حرب ٤٨ فإن للفيلم يقدم شخصية جندي معاصر لحرب ٦٧ يروي قصة بطولة جيل والده المزعومة ، وهي إضافة لا توجد في النص المسرحي الذي كتبه «موشى شامير» عام ٤٨ والذي اعتمد عليه الفيلم، إضافة باعثها الأول حرب ٦٧ . وفيلم « مدينة مؤمنة» -٥٢- Faithful city إخراج يوسف « لئوس ، Joseph Leits الذي يتناول قصة حصار حضنة أطفال في القدس عام ٤٨ ومحاولة الجيش الاسرائيلي الناجي» حماية المواطنين اليهود، يضيف مشاهد جديدة تصور الاحتفال بالقدس المحررة بعد تحقيق الحلم الصهيوني تجسيدا لتحقيقه والذي لم يكن من الممكن تحقيقه قبل حرب ٦٧ . وبعض الأفلام الأخرى التي تتناول التوترات الطبقية والعرقية مثل « عزيزي مارجو ، (*) My Margo -٦٧- صورت أجزاء منه في القدس القديمة كنوع من المباشرة القومية بسيطرة اسرائيل الكاملة على مدينة السلام . ومع ان موضوع فيلمي «كل رغد ملك» ، Every Bastard a king -٦٨- إخراج يوري زوهار Uri Zohar و « حصار ، Siege -٦٩- لـ جبرت توفاني، يتناولان فترة ٦٧ وما بعدها، فإنهما يتناولان الحرب ونتائجها كمجرد خلفية لدراما نفسية . وقد انعكست «أمركة» الثقافة الاسرائيلية على أفلام البطولة القومية في سعيها الاعتماد على الأسلوب الملحمي وإلى أبطال اكبر من الحياة كما في أفلام هوليوود الحربية ، وهي النظرة التي يمكن تبريرها بأنها المعادل السينمائي لشعورها كدولة صغيرة محاصرة بالتحرر والتوسع المكاني، وهي حقيقة على درجة كبيرة من الأهمية تكمن في اللاوعي الجمعي لإسرائيل تمنحها الشعور بالتحرر من رعب هذا الحصار . وقد تميزت أفلام البطولة القومية في فترة ما بعد ٦٧ بميزانيات مرتفعة نسبيا نظرا للرخاء الاقتصادي، الأمر الذي أتاح لها اتخاذ « وجهة نظر» أكثر ملالمة وتكلفة بدلا من التشف والإهمال على مستوى الشكل والمضمون للأفلام السابقة التي كانت تمثل مرحلة تكوين الدولة ، وهكذا صور غالبية هذه الأفلام بالألوان (كان نوري حبيب « أول من قدم فيلما بالألوان عام ٥٢ » ، بلا وطن « صور بالألوان وصارت القاعدة هي التصوير بالألوان بعد فيلم « عملية القاهرة » -٦٥- بل وصور فيلم « خمسة أيام في سبئاء ، بالألوان والسينما سكوب! كانت أفلام ما قبل ٦٧ تقسم بالتواضع .. بيناء ديكور في مستوطنات متواضعة أو التصوير الخارجي

(*) عرض في أمريكا تحت اسم « غرام في القدس » قرأيتي في ٧ مايو ١٩٦٩ (الترجم).

في أماكن قاحلة [أعمدة النار - كثرة عشرة - متمردون ضد الضوء] وبلا استعراض للكاميرا مع الإيقاع البطيء . كما كانت تصور المعارك للفترة بين إسرائيل والمغرب بأبسط الأكسسوارات - كالمسدسات والبنادق مثل (كانوا عشرة - متمردون ضد الضوء) وأحيانا تستخدم بضع دبابات مستهلكة (القتل ٢٤ لا يجيب - أعمدة النار) أو طائرات قديمة (فتاة سيناء) ، والشخصيات المحورية فيها ينقصها الحد الأدنى من الأكسسوارات .. فمتلا عن اعتمادها على عدد محدود من الممثلين [أعمدة النار - كانوا عشرة - متمردون ضد الضوء - فتاة سيناء] ، أما أفلام ما بعد ٦٧ فقد أولت أهمية على ضخامة الإنتاج واستخدام إيقاع المونتاج السريع ، وفي الأفلام المقلدة للإنتاج الهوليودي مثل : ٦٠ ساعة إلى السويس ، - خمسة أيام في سيناء ، و الهدف تيران ، (الأخير كتب السيناريو جاك جاكوب] نجدها تستعين بأعداد كبيرة من الكومبارس والمزيد من المؤثرات الخاصة والحيل الفنية في تصوير المشاهد الحربية لغتاً للالتباه إلى تكلفة وضخامة الإخراج ، وفيلم «الهروب الكبير» يتميز بالتفاصيل العسكرية الدقيقة التي تحققت بفضل مساعدة الجيش الذي أعار مخرجها بعض مخلفات الجيش السوري! وكل الأفلام الحربية استعانت - ولو جزئياً - بالجيش في إمدادها بالمعدات الحربية ، وبعض المشاهد الحربية في فيلم ٦٠ ساعة إلى السويس، تم إعادة تصويرها خصيصاً للفيلم بمساعدة سلاحى المشاة والمدفعية. ومع هذا فقد وصلت أفلام أخرى من هذه النوعية في الاعتماد على التصوير الخارجى لقلة الميزانية ، ففي حين صورت هوليوود مشاهد المعركة البحرية في فيلم ، مدافع نافارون ، في حوض مجاعة شيد خصيصاً في الاسترديو، نجد أن فيلم «الهدف تيران» يصور مشاهد الخارجية في البحر الأحمر. وقد اعتمدت أفلام هذه الفترة على أسماء نجوم لها شهرتها النسبية مثل «بيتر بران» في «الهدف تيران» أو «ريك جايسون» و «بيتر بران» في «الهروب الكبير» أو نجوم إسرائيليين مثل يهورام جاعون Yehoram Gaon في «خمس أيام في سيناء» و «٦٠ ساعة إلى السويس» و «الهروب الكبير» . كما مثل دررا مشابها في فيلم «عملية الصاعقة» وفيلم «كل وغد ملك» أو «عصاف ديان» في «انه يعيش بين الحقول» و «خمس أيام في سيناء» والذي جذب اسمه «ديان» كابن لوزير للدفاع موسى ديان أحمد المنتخبين الإيطاليين وخاصة في فيلم «خمس أيام في سيناء» (أملا في مساندة الجيش له) . وهي الآمال التي أدت به إلى كوارث مالية لثناء للتصوير لم ينقذه منها سوى «مناحم جولان» الذي استدعى لمساعدته مجاناً^(٢٢)! وقد وصل جولان في أعماله الأخيرة في هوليوود من خلال شركة «كانون» اهتماماته بموضوع البطل القومي .. لكن بعد أن نقل أفلام البطولات للخارقة إلى أمريكا الشمالية

(٢٢) إيمانويل بار كامدا ، لجنة تحقيق حكومية من أجل ديان ، يدهوت الحروفوت ، ٢١ يناير ١٩٦٨ .

كعافى فيلمية ، قوة دلتا ، Delt Force (*) و ، كوبرا ، بهدف خلق صورة البطل الأمريكى ثلاثم عصر ، ريجان ، ، فموضوع فيلمه ، قوة دلتا ، الذى كتبه و أنتجه وأخرجته يدور حول إنقاذ وحدة أمريكية خاصة لطائرة مختطفة .. كما فى فيلم ، عملية الصاعقة ، ليقدم للمخرج الأمريكى ، عنتيبي ، أخرى - خاصة بالأمريكيين ! وقد انتقلت كراهية العرب من الأفلام الاسرائيلية وبصورة لكثير مبالغة إلى أفلام هوليوود التى قدمت معالجة تمطية تفوق الأفلام الاسرائيلية والتى كانت تتواءم مع الجور الهستيرى المعادى للعرب الذى ساد وسائل الإعلام الأمريكية حينذاك . وقد احتفظت أفلام البطولة القومية لفترة مابعد ٦٧ - و بطرق متعددة - بنفس خط الابدولوجية الصهيونية (فى التشويه والإخلال بسياق موقف العرب المعادى لإسرائيل || موظفة شفرات سرديّة وسينمائية وفى رسم الشخصيات مثل ثنائية أبطال إسرائيل الطيبين مقابل العرب ، الأشرار ، ، والتركيز على بطولات الصابرا مع ربط المتفرج بوجهة النظر المؤيدة لها عبر اللقطات المعبرة عن وجهات النظر والموسيقى الملحمية . وهى أفلام تعكس تحولا واضحا إلى اليمين السياسى الذى يتلاءم مع الموقف السياسى السائد . وقد ظل موضوع القلة المزهلة ضد الكثرة (العرب) يمثل واحدا من أبرز عناصر تمثيل وتصوير المواجهة بين إسرائيل والعرب ، فهى لا تقدم مثلا ضمن سياق نشوة النصر تبريرا لممارسات العنف التى تمارسها إسرائيل المحبة للسلام بقدر ما تقدم تمجيذا لأداء الجيش الاسرائيلى ، وروح المغيرة المعادية للعرب فيها تتواءم غالبا مع نخمة لطراء الذات ، كما تتمثل فى الميل لوصف العدو العربى ، ليس بالقسوة والوحشية فقط .. بل وعدم الأهلية ، وهى الصورة التى ذاع انتشارها فى الثقافة الشعبية من خلال النكات والرسوم والكاريكاتير . واسما هذه الأفلام تمجد بطولات الجيش وتبعد عن النخمة الليبرالية لأسماء أفلام ما قبل ٦٧ مثل «متمردون ضد الضوء» أسماء تركز وتؤكد على البهالة الحربية مثل ، ٦٠ ساعة إلى السويس ، وهو أقصر زمن لوصول الجيش الاسرائيلى إلى السويس ، أو تصفى ثناء على البطولات العسكرية (للهروب الكبير) حيث نجد المغيرة التى تقول ضمنا بجز العرب عن مواجهة الاسرائيليين - وقد عرض الفيلم بالخارج باسم ، هجوم النصار عند الفجر ، وكل اهتمامه ينحصر فى جذب الأنظار لمهمة بطل على طريقة أفلام العرب ورعاة البقر الأمريكية ، وقد عرض فيلم ، ٦٠ ساعة إلى السويس ، تحت اسم ، هل باريس تشرق ؟ ، مستحضرا فى الذاكرة النجاح الذى حققه فيلم آخر يحمل نفس الاسم (**). كما يلوح متhekma على تصريح عبد

(*) إنتاج ١٩٨٦ - اخراج متاحم جولان - بطولة: شوك تورييس - لى مارفن - عساف ديان . (المترجم) .

(**) فيلم أمريكى - فرنسى اخراج ريجيه كليفت وبتيل جان بول بلموندر - فيزلى كارون - جان بير كاسل - إنتاج

١٩٦٦ ، المترجم . -

الناصر بأن جيشه يمكن أن يصل إلى « تل أبيب » قبل إطفاء سجنائهم. وكذلك لإنجاز وعده عرضت مصر فيلماً تسجيلياً قصيراً عن احتراق مبنى Zim « زيم » قبل الحرب بعامين (34). كما ينزع الفيلم إلى السخرية من الجنود السوريين حيث يقدمهم كسالى وأغبياء وجبناء، لاهم لهم إلا لعب النرد. وللقائد السوري الذي يبدو داهية وفي غلبة القصة سرعان ما يكشف جبنه كغيره مع نهاية الفيلم ويانتصار إسرائيل. وعلى نمط أفلام الحرب الأمريكية في الأربعينيات والخمسينيات يلجأ الفيلم إلى الكوميديا كعامل تسرية عبر شخصية « الصابرا » الذي يواصل مزاحه بينما يطلق النار على السوريين || وهي اللامبالاة التي ستؤدي بحرقه) وفي مثل هذه الأفلام التي تضخم الحرب حيث تصبح هي البطل الحقيقي تختفي شخصية العربي المطيع والابحاثي معها تختفي بالضرورة مثالية تدوير الشرق. في هذه المرحلة فإن بنية السرد لهذه الأفلام يقوم منطقها على استحالة وجود لغة مشتركة .. سوى لغة القوة بين قوى النور وقوى الظلام. وإذا كانت أفلام الثلاثينيات وحتى منتصف الستينيات تؤكد على الإنسانية العالمية للأبطال تجاه الشرق، حيث كانت تقدمهم وهم يعلمون العرب الحروف الأبجدية ويحققون إنجازات تكنولوجية ويظهرون حسن النية للتعايش السلمي، فإن أفلام البطولة العسكرية بعد ٦٧ تؤكد - خاصة عبر زمن السرد - على اللولاء والاخوة بين الجنود وعلى تفاصيل العمليات العسكرية. لقد تخطى الإسرائيليون في هذه الفترة عن « السذاجة » و « المثالية » بوجود مؤيدين عرب للصهيونية (رغم أن الخطاب الرسمي يتحدث بمثالية عن فلسطينيين معتدلين « مسئولين ») هكذا نجد تغير النغمة إلى خطاب جديد هو « أن لغة القوة هي اللغة الوحيدة التي يفهمونها » والتركيز على الحرب يبدو بوضوح في البنية السردية لهذه الأفلام كما في « ٦٠ ساعة إلى السويس » والذي يحكي قصص أربعة إسرائيليون يتولجدون في مناطق حربية مختلفة دون أن يعرف أحدهم الآخر .. أي أن الحرب هي العامل المشترك الذي جمع بينهم ولأن عنصر السرد هو الذي يوحدهم.

ولإبراز التبريرات الصهيونية والأخلاق التنظيمية للروايات التنظيمية في أفلام ما قبل عام ٦٧ تكاد تتضاءل وتكاد تختفي من أفلام ما بعد عام ١٩٦٧. وشخصية الشاهد الموضوعي لما يحدث - وعادة أمريكية - باتت الآن تثزم بإسرائيل من بداية الفيلم. وبدلاً من أن يشرح البطل تاريخ بلاده ويبرر موقفها، فإن أفلام هذه الفترة تقدم محارب صابراً في دوره التاريخي الواضح .. كمهندس في الجيش يحارب دفاعاً عن وطنه. أما حقيقة وطبيعة للصهيونية وإسرائيل في هذه الأفلام فأمر

(34) in " South African jewish Times (Gohanesburg) is Septembre 1967.

مفروع منه ! لذا نلحظ ما تلقى بال شخصية العظيمة التي تعرض قصيتها كما في أفلام الثلاثينيات وحتى الستينيات . فالجنود في مواجهة العداء العربي يحاربون ببساطة عن إيمان دفاعا عن أنفسهم حتى النصر . والموقف العملي لهذه الأفلام ولأبطالها من الصلابة جعلت من أفلام البطولة القومية نماذج كلاسيكية لأفلام الحرب مع مزيد من التأكيد على « الحركة » وعلى بطولات « أكبر من الحياة » ، مع الاهتمام بمزيد من السرد لزماني للأعمال الحربية ، كما أن أفلام ما بعد عام ٦٧ لم تعد تحت مفرجيتها نحو موقف محدد فيما يتعلق بطبيعة الصهيونية وإسرائيل ، بل نجد كل الجهد السردى موجه دراميا لمعرفة هل ستفوز قوى الخير .. وهم الاسرائيليون . فهي تفترض بداية أنهم « طيبون » وأن قصيتهم السياسية ليست سوى تقديم مشاهد في البداية تبرز هذا الصراع على افتراض أن المشاهد على معرفة بها ، ومن ثم يصبح المفرج منتمجا في ايدولوجية النص المسيطرة عبر منظور الراوى الاسرائيلى ، والذي من خلال يتم تقييم كل شىء . وقد أدت عملية تحويل إسرائيل إلى مجتمع برجوازي تماما إثر حرب ٦٧ إلى غياب القيم الاشتراكية (حدثت من قبل في الخمسينيات بفضل العمالة الرخيصة التي وفرتها الهجرة الجماعية لليهود من البلاد العربية والإسلامية) وقد حدث في بداية الستينيات أن عرضت أفلام مثل « كانوا عشرة » و « ثوار ضد الضوء » تعرضت لمثاليات الصهيونية الاشتراكية إلا أنها وجدت إعراسا من النقاد والجمهور باعتبارها غير ملائمة تاريخيا على مستوى الموضوع ولأغلب التمثيل والمكثف ذى النزعة الشرقية . وكان من نتيجة تضائل الاهتمام الاسرائيلى بالصورة المألوفة وموضوع البطولات القومية الايدولوجية – والتي كانت موجهة أكثر للجمهور الأجنبى – أن مهدت الطريق لظهور أجناس فيلمية أخرى مثل الكوميديا الاجتماعية . ومع أن أفلام بداية ومقتصف الستينيات للكوميديا لجأت إلى فن مختلف من الشفرات للتمثيل تختلف عن شفرات الطلائع الصهيونية ، إلا أنها حرصت على نفس المعتقدات التي كانت تقدمها أفلام البطولات القومية . وكمثال فإن فيلم « أحب مايك » لخراج بيتر فرأى يؤكد على الصراع الايدولوجى بين قيم البرجوازية الصهيونية فى المدينة ومثاليات الاشتراكية الصهيونية فى الكيبوتز مكرما نهاية الفيلم لسالح الأخيرة . أما فيلم « صلاح شاباتي » - ٦٤ - لخراج « افرام كيشون » عرض فى الخارج باسم « صلاح » فهو تمجيد لاندماج اليهودى العربى « البدانى » فى المجتمع الاسرائيلى . وهنا نجد أيضا ان النزعة الأيوية الاستشرقية لأفلام البطولات القومية نجاء اليهود الشرقيين وليس العرب . لافتقار الصهيونية لنزعة الرثاء فى الثقافة الاسرائيلية تبدو بوضوح فى السبىما ، ومن ثم كان ظهور جنس آخر – هو الكوميديا ، كما تحولت أفلام البطولات القومية بعد

٦٧ من نزع الروح المثالية إلى اتجاه آخر.. إلى الأفلام العسكرية فقط. وفي حين كانت أفلام البطولات القومية الأولى تقدم مثاليات أبطالها الصهاينة على مستوى العوار وعبر حوار الطليعة وفي أماكن تصوير غالبا ما تكون التجمعات فيها متواضعة ، فإن أفلام ما بعد عام ٦٧ صارت تجسد طوبوغرافيا المدينة ومستوى الحياة المرتفع نسبيا لشخصياتها الرئيسية والذين استفنوا عن «بركات» الجيل القديم، وكذلك صور الوحدة والتضامن من المعركة (للهدف تيرلن - ٦٠ ساعة إلى السويس) ، والالتزام الكامل من الصنابل نهر جنوده (الهروب الكبير) أو الحملات للخدمة في الجيش مقابل الاستشهاد السطحي في « خمسة أيام في سيناء » اخراج «عصاف ديان» ، الذي بهجر حياة المدينة الفاسدة بمجرد استدعائه للجيش (كما فعل عصاف ديان في خمسة أيام في سيناء) وهي النزعة العاطفية المسموح بها في الفيلم .. عاطفة الحرب . والفيلم بهذا المعنى يروج للنزعة العاطفية في ثقافة الصابرا والتي نجدها في كثير من الأغاني التي تتغنى بالوحدة والتضامن والتضحية .. زمن الحرب بصفة خاصة. هذه الصفات الاسطورية التي تعزى إلى « الصابرا » حافظت عليها أفلام البطولات القومية بعد ٦٧ ، لكن مع تركيز أكبر على الصفة « السلبية » للصلاية والتي تفسر فيها على أنها ثمرة واقع قاس في منطقة عداة وتعصب مستحكم ، ومن ثم فهي إيجابية ضمن سياق الحرب بغاها عن النفس، وفي حين كانت أفلام ما قبل ٦٧ توزع بتساو زمن السرد وبين المقاتل الاسرائيلي والعالم المثالي كما في « الل ٢٤ لا يجيب » و « أعداء النار » و « كانوا عشرة » و « ثوار ضد الضوء » و « فتاة سيناء » Sinaia فإننا نرى مقاتلي « الصابرا » في أفلام ما بعد ٦٧ ضمن سياق الحرب على مستوى عال من الشجاعة والروح المعنوية ، دونما اهتمام بذكر بالتأمل والتفكير، بل رجال فعل لا كلام، ونموذج لأبطال الملاحم القديمة. وتطور رسم شخصيات الأبطال في أفلام ما قبل وما بعد ٦٧ يتطابق مع الصور النمطية لجيل الآباء والأبناء كما عبر عنها «أموس ألون» في تصويره لكلا الجيلين في « الاسرائيليون » حيث يختزل صورة « الصابرا » في صورة محارب شجاع ، ومثالي يكرس حياته من أجل رفاقه . فالإجماع الوطني هنا مجبر عنه على نطق عالم مصغر على مستوى رسم الشخصية من خلال سلوك الأبطال وليس مجرد العوار الأجوف . ومن منطلق استمرار الوضع الحالي للصراع فإن هذه الأفلام مقارنة بالأفلام الروائية منذ الثلاثينيات وحتى بداية الستينيات نادرا ما تشير إلى أصل هذه الحروب ، ذلك أن رسالتها الصهيونية تتركز على الجوانب الحربية ، لا على المحصلة الدرامية في من يكسب ومن يخسر (لأن جفور شفراتها تؤدي إلى النصر) ، كل اهتمامها بتصويب على مدى للخسارة أو حجم النصر في الجانب الاسرائيلي . (وكما

في الكثير من أفلام ما قبل ٦٧ فإن العرب يموتون جماعيا وبلا رحمة في حين أن فقدان قلة من الاسرائيليين يصحبه الحزن الشديد || - وكمثال من فيلم ، للهروب الكبير ، فإن السؤال الرئيسي لا يرتبط باهتمامات قديمة (الصابرا الاسرائيلي تقيض تجربة يهود الشتات وتنوير الشرق) ، بل بمدى نجاح العملية .. فالنجاح أو الفشل العسكري هو محور الاهتمام الوحيد الذي يجب ماعدا من قضايا ايدولوجية كانت تمثل أهمية كبيرة في أفلام الريادة والمرحلة الأولى لأفلام البطولة القومية .

فإنقاذ رفاق في سجن العدو (قبل سنوات من فيلم ، راسبو) يظهر تضامنا ووحدة الجنود وبهذه الاستعداد لأن يضحى بحياته من أجل إنقاذ رفيقه ، وهو ما يمثل في شخصية الضابط الذي يلعب دوره النجم ، بهوران جاعون ، وعنف وصلابة ، الصابرا ، موجه لعدو سادى وقاسى ، في حين لا تبدو رفقة إلا مع جماعته الصغيرة من الأصدقاء حيث يمثلون العالم المصغر للوطن ، ورغم الاحتفال بالنصر فإن الحزن يعم الجميع لفقد الأصدقاء في المعركة ، وهو شعور يأخذ بعدا اسطوريا على المستوى القومي . وعلى تقيض التضامن الاسرائيلي نجد الجفرة بين الضباط العرب وجنودهم ، وعدم اكتراثهم بالخسائر في الأرواح .. حتى من بينهم . وقد وصلت أفلام ما بعد عام ٦٧ - بل وزادت في التصوير التقليدي لوحشية الاستبداد العربي بإظهارها للشخصيات في لقطات قريبة وهي تضحك في سادية إزاء معاناة وتعذيب الاسرائيليين . وقائد السجن السوري (شمويل أوامى ، Shmuel) في ، الكلية أزييت في قوات المظلات ، تستدعى قلق اللاوعي الجماعي فيما قد يحدث لو انتصر العرب . وفي أفلام ما بعد عام ٦٧ نرى مواقف كابوسية خاطفة للنصر عربي متخيل يستحضر معه الخوف الكامن ، وهو الكابوس الذي سرعان ما ينتهي بفرض سادة اسرائيل . ورغم أن أفلام ما بعد سنة ٦٧ مثل ، للهروب الكبير ، لا تدور حول أية مهمة إنسانية مزعومة لاسرائيل إزاء الشرق ، إلا أنها لا تهدى فسوة إزاء الشخصيات العربية الذين سبق أن عذبوا أصدقاء الاسرائيليين . وبهذا المعنى فإن تقيض بنيتها ذات للزرعة الإنسانية تشكل جزءا من تمثيل الاسرائيلي حيث نضعه من خلال هذا التناقض في موقف للتفوق الأخلاقي . في فيلم ، ٦٠ ساعة إلى السويس ، كمدال نجد لنا مكلوما يفقد ابنه في الحرب وهو يقدم الماء لجندي مصري . والزرعة الإنسانية في هذه الأفلام تبدو مادية وجسمانية خاصة وأن الاتصال بين العرب والاسرائيليين صار ، جسديا ، عبر الحرب ، وليس على النطاق الثقافي والايولوجي كما في الأفلام الأولى . من ناحية أخرى فإن الاستبداد العربي فيما بين العرب أنفسهم إزاء السجناء الاسرائيليين (الهروب الكبير) أو مع اسرائيل كمحتل - وهو قلق كامن في هذه الأفلام - يبدو فيها وكأنه احتكار شرقي ،

وكان المخرجين الاسرائيليين سواء من نجا أو تعرض لجذانه للاستبداد والطغيان الاوربي معثلا في الفاشية والنازية يتقى الاضطهاد الغربي ويعزو كل هذه العمليات إلى الشرق، وهي البنية المتخيلة التي يحاول الغرب أن ينفخها عن نفسه ، وهكذا نواجه بـ ، للتفوق للموقعي للمرن ، الذي تحدث عنه «ادوارد سعيد ، في الحاجة لصياغة وتشكيل قضايا بطريقة تحفظ لها صورة تملق الذات .

وبعض أفلام البطولات الوطنية سواء قبل أو بعد ١٩٦٧ تنطق الانجليزية (التل ٢٤ لايجيب - عمود النار - ثوار ضد العدو - خمسة أيام في سيناء) ، ليس لأن بعضها إنتاج مشترك أو انها وجدت وعيا أجنبيا، أو حتى أملا في التوزيع فقط، بل لأن مخرجيها نادرا ما يتحدثون العبرية . وفي فيلم « خمسة أيام في سيناء » وهو إنتاج مشترك كان الاسرائيليون يتحدثون الانجليزية في حين ان الشخصيات العربية تتحدث اللغة العربية حتى تبدو الانجليزية كالعبرية - هذا الاستخدام الانجلو سكسوني يذكرنا بوحشية هوليوود التي جعلت اللغة الانجليزية «تمثل ، و» تلو» عن مجموعة من اللغات القومية^(٣٥) ، هذه الثنائية المصطنعة التي نجعل الاسرائيليين يتحدثون الانجليزية والعرب العربية تؤكد ودعم تماهي اسرائيل مع الغرب، خاصة الولايات المتحدة^(٣٦) .

وهناك أفلام أخرى مثل : « كانوا عشرة - فتاة سيناء - الهدف تيران - الهروب الكبير ، تنطق بالعبرية حفاظ على ، الواقعية ، اللغوية ، في حين أن الاسرائيليين يتحدثون بالعبرية والعرب بالعربية والأمريكيين بالانجليزية . وفي فيلم « كانوا عشرة » تحدث مواجهة لغوية بين طلائع اليهود الروس الناطقين بالعبرية وشيخ عربي ينمى طريقه للحوار وسرعان ما يجدون اللغة الفرنسية هي اللغة المشتركة بينهما ، ومع تطور أحداث الفيلم سرعان ما يتحدثون العربية ، في إشارة رمزية على انفتاح ومرونة جبل الطلائع . وقد درس الممثل « يوسف شيلوها Shiloha » اللهجة السورية ليؤدي دور الشخصية السورية في « الهروب الكبير » وصور فيلمي « الهروب الكبير » و « الهدف تيران » ناطقين بالانجليزية للتوزيع في الولايات المتحدة مما قلل من الفروق اللغوية اعتمادا على تراث هوليوود على اللهجة الانجليزية ، خاصة في نطق الشخصيات العربية لها . وقد عانت هذه الأفلام في

(٣٥) حول موضوع علاقة السلطة باللغة انظر : ليلاشوهات وروبرت ستلم ، «السينما بعد بابل» اللغة - الاختلاف - السلطة، مجلة ، سكرين ، ٢: ٢٦ (مايو - أغسطس ١٩٨٥) من ٣٥-٥٨ .

(٣٦) حدث مثل هذا من قبل وحتى في أفلام هوليوود القومية مثل فيلم « هانا » كوستاجاكولاس ، المزيد حول الكولونالية اللغوية في الفيلم انظر : متشارديورتون وإيلاشوهات ، مقالة « مشكلة هانا » - فيلم كولونيلي ٢: ٣٦ (شتاء ٨٤-١٩٨٥) ، من ٥٤ .

بداية الستينيات من عدم الإقبال الجماهيري عليها في إسرائيل ، رغم مالا يفتقره من استحقاق في الولايات المتحدة ، ليس لجودتها بقدر حملها إسرائيل في عرضها هناك ، ذلك أن شغرات وايدولوجية مثل هذه الأفلام مألوفة لجمهورها بل ومزعجة ، في حين يتطلع الجمهور الإسرائيلي لإنتاج ثقافي يعكس ليس فقط الموضوعات الصهيونية ، المعروفة ، بل اهتمامات الفرد اليومية والاجتماعية . وقد كانت أفلام البطولة القومية بعد حرب ٦٧ فتجاوب مع الحالة النفسية للجمهور ، على الأقل في فترة نشرة ، حرب الأيام الستة ، حيث كان في شوق لرؤيتها على الشاشة ، إلا أن جودتها لم تجد الإستحسان الكاف ، بعكس فيلمي ، جولان ، ، الهروب الكبير ، و ، الساعة ، اللذين حققا النجاح نظراً لإيقاعهما السريع . لقد كان نزماً على أفلام البطولة القومية أن تلعب دور التكوين والتنقيف وأن تغلب عليها النغمة الأخلاقية لما يزيد عن عقدين من قيام الدولة ، لكن مع الستينيات نجد تغلي السندما عن مثل هذه الموضوعات ليحل بدلا منها أفلام تعكس الحاجة للتنفيس عن حصار الأخبار المتواصل واهتمامات بلد صغير . وبدءاً من فيلم ، سلاح شاباتي ، -١٩٦٤- الذي يعتبر النموذج الأصلي لأفلام البيروكاس ، وفيلم ، ثقب في القمر ، -٦٥- للمخرج ، أورى زدهار ، الذي يعتبر أول فيلم فتح الطريق لشغرات سداية وسيدمانية أقل تقليدية صارت السندما الامرائيلية لتجده نحو موضوعات جديدة على المستوى ، الاجتماعي ، و ، الفردي ، ومع هذا - وكما سدرى - فإن هذه الموضوعات لا تمهر عن اتجاه ، راديكالي ، يختلف كثيراً عن الاهتمامات الصهيونية أو عن توجه إسرائيل نحو الغرب .

الفصل الثالث

البدائيات في «الباشوف»

(The “Bourekas and Sephardi Representation”)



فيلم صلاح شاباتى ... توبون وابنته "جيولا فونى" امام مكتب العمل



فيلم فورتونا... اهوفا جورين ... "الضحية" شموئيل كراوس (الأخ) ومانيك مارشال

الفصل الثالث

البدايات في «الياشوف»

(The Bourekas and Sephardi Representation)

باستثناء بعض المحاولات في أفلام مثل «صوت في مكان ما» - ١٩٧٣ و«المنزل في شارع كلوش» - ١٩٧٣ و«عمود الملح» - ١٩٧٩ - ، فإن السينما الإسرائيلية لم تستطع تقديم بديلاً لمشكلة الأنماط التي تقدم بها اليهود الشرقيين . فقد تشبعت غالبيتها بالأساطير التي نبثها وسائل الإعلام داخل وخارج إسرائيل والتي تقول بأن الصهيونية الأوروبية «أنقذتهم» من أسروحكم العرب المظلوم ومن «أصناعهم البدائية» والفقر والخرافات والتي تعايشوا معها بحكم ظروف المشرق، إلى مجتمع الغرب الحديث ، بقيمة الإنسانية .. هذه الفجوة التي واجهت إسرائيل لا تعود إلى اختلاف مستويات المعيشة مع يهود أوروبا فقط بل ولعدم اندماجهم الكامل مع رفاهية وتحررية إسرائيل بسبب الجهل والامية والاستبداد ونظام حيازة الأرض وميلهم للإنجاب والحيل في أسرة كبيرة . ولقد بذلت المؤسسات السياسية والتعليمية والاجتماعية - على حد قولهم - الكثير في محاولة «تضييق الفجوة» لحثهم على تقبل اساليب ، المجتمع المتمدن العصري ، ورغم ازدياد معدل الذلوج الداخلي بينهم فقد اكتسبوا وعياً جديداً ، اقيم ثقافتهم التقليدية ، معثلة في موسيقاهم وأغانيهم للفولكلورية وكرم الصحافة ومعلمهم، لكن نظرا لنقص في التجربة الديمقراطية ليهود آسيا وأفريقية، فإنهم يحتفرون من غلاة المحافظين والرجعيين والمتعصب مقارنة بيهود أوروبا، وإن عداؤهم للاشتراكية جعل منهم قاعدة تأييد لأحزاب اليمين وكارهين للعرب بعد تجربتهم للقاسية معهم، مما يحطهم ، عقبة أمام السلام ، أو لإيجاد «تسوية معقولة» مع العرب. وليس هدفنا هنا مناقشة هذه المعقولة الكاذبة في كل مائدع^(١)، بل لفت الانتباه للانتشار الواسع لها ، سواء بين اليمين أو اليسار، والتي تجد صداها قديما وحديثا على المستويين الديني والطماني، وهي ايولوجية تلقى اللوم على الصغارديم (والعالم الثالث الذي جاءوا منه) من صنع لصفوة الاسرائيلية ممثلة في سياسيين وعلماء اجتماع وأساتذة جامعة وكتاب ومخرجين، ايولوجية تعزف على مقولات متعيزتو استعمارية هي نتاج مايسميه « انور عبد الملك » بـ « سيطرة أقلية متحكممة»^(٢) .

(١) انظر ابلشوهات ، الصغارديم في اسرائيل ، مجلة Social text ، ١٩-٢٠ (خريف ١٩٨٨) .

(٢) انور عبد الملك ، الفكر السيلسي العربي المعاصر ..

ومواقف العالم الأول إزاء العالم الثالث يعاد إنتاجها في العلاقة بين الاشتكازي / السفاردي صراحة إلى حد مقارنة لليهود الشرقيين بالعرب والسود . ومن ذلك ماكتبه « أري جيلوم » في صحيفة « هآرتس » عام ١٩٤٩ ، عن هجرة جنس لم تعرفه بعد . . . وفي قمة اللبدائية . . . مستوى معرفته هو للجهل اللتام وأسوأ من هذا تعوزه للمهوبة لفهم كل ما هو ذهني . . ويواصل مقالته قائلا : « بأنهم لا يزيدون إلا قليلا عن مستوى للعرب وللزنج والبير الذين يعيشون في نفس المنطقة ، بل إنهم أقل مستوى لما نعرفه عن العرب الذين عاشوا في أرض إسرائيل » ويضيف قائلا : هؤلاء اليهود يلاجنون يهودية وتولزعهم بدائية ومتوحشة تماما ، و .. يعملون للكسل وكراهية للعمل ، وهي عوامل لاشفاء منها اجتماعيا . . وقد رفض « آليات هاتور » المسئول عن منظمة هجرة الشباب استقبال أطفال من المغرب ، كما رفضهم سكان الكيوتزلت ،^(٣) أما « بن جوريون » فيصف المهاجرين الشرقيين بأنه بنقصهم « المعرفة الأولية » .. و « بلاخلفية يهودية »^(٤) . كما عبر مرارا عن احتقاره لثقافتهم قائلا : « لا نريد أن نحول إلى عرب وعلينا أن نحارب روح اللفانت (المشرق) التي تفسد الأفراد والمجتمعات للحفاظ على قيم اليهود الحقيقية كما يمثلها يهود الشتات »^(٥) . وقد حرص القادة الاسرائيليون باستمرار وعبر السنين على دعم وانشاء التشريعية لمثل هذا التحايل والتمييز ضد العرب واليهود الشرقيين بهدف « غرس روح العرب في السفارديم بدلا من شدنا إلى التشبه بالشرق » ويقول أيضا ، « إن أخطر ما يواجهنا هو خطر اجبار اليهود من أصل شرقي اسرائيلي على المساواة بين ثقافتنا وثقافة الدول المجاورة »^(٦) . في حين تصورهم « جولدا مائير » بصورة استعمارية باعتبارهم قادمين من زمن مختلف يرجع إلى القرن السادس عشر (في حين يرى آخرون العصور الوسطى دون تحديد للتاريخ) وتتساءل : « هل ستتمكن من الارتفاع بمستوى هؤلاء المهاجرين إلى مستوى حضاري مناسب »^(٧) . بل وصل الأمر بـ « بن جوريون » في إحدى لجان الكنيس باعتبار لليهود المغاربة « متوحشين » ، وقارن باحتقار « السفارديم » بالسود الذين وصلوا إلى الولايات المتحدة كعبيد ، بل وشكك في هويتهم اليهودية^(٨) . (لذا عكسا الوضع لمثل هذه المقارنة فسوف نجد بعض النناظرات البنيوية بين اضطهاد السود في العالم الجديد ووضع السفارديم في اسرائيل ومن ثم فإن الفلمسطينيين في الخطاب السائد هم « اليهود » والسكان الأصليون) . أكثر من هذا فإنهم في كتاباتهم وخطبهم يشككون تاريخيا في اليهود الشرقيين ، فهم قبل تجمعهم في اسرائيل

(٣) صحيفة هآرتس في ٢٢ أبريل ١٩٤٩ .

(٤) ديفيد بن جوريون ، اسرائيل الخالدة ، قل ليبي ١٩٦٤ ، ص ٢٤ .

(٥) سامي سرحة : اسرائيل : للتحدي والصراع ، ص ٨٨ .

(٦) إيا ايان : صوت اسرائيل (نيويورك ١٩٥٧) .

(٧) عن كتاب سرحة : اسرائيل ، ص ٨٨-٨٩ .

(٨) نوم سيجيف : ١٩٤٩ اسرائيل الجيل الأول ، ص ١٥٦-١٥٧ .

كانوا ، خارج التاريخ ، وهم بهذا . وبالسخرية - يرددون آراء القرن التاسع عشر كالتي كان يقول بها ، هيجل ، من أن اليهود كالسود يعيشون خارج الحضارة الغربية ، وعلى هذا فإن الصهيونية الأوروبية أشبه بالاستعمار كما يقول ، قاتون ، الذي ، يصنع التاريخ ، دائما ، والذي يعيش في ، ملحمة ، أو ، أوديسا ، يمثل الأهالي فيها مجرد ، خلفية هشة ، ، وكنا نظن أن مثل هذه النزعات قد اختفت مع الخمسينات ، إلا أننا نطالع عام ١٩٨٣^(٩) صحيفة يومية ليبرالية مثل « هآرتس » بمسئولها الصحفي المعروف والتي يدعمها أساتذة أكاديميون من الاشتكاز وقد نشرت مقالة للكاتب اليساري « أمون دانكر » وصف السفارديم « بالقردة » ، في حين يندد « شولايت الوني » رئيس حزب الحقوق المدنية وعضو الكنيست بهم عام ١٩٨٣ بمظاهراتهم ويصفهم « بالبربرية والقبلية » الذين « سيقوا كالقطيع وهم يخنون كقبيلة متوحشة »^(١٠) . هذه المقارنة المجازية بين السفارديم والأفارقة السود تذكرنا - ربالسخرية - بما كان يطلق عليه الأوروبيون من أعداء السامية بـ « اليهودي الأسود » .

مثل هذا الخطاب العنصري إزاء اليهود الشرقيين لا يصل دائما لحد العنف حيث يأخذ أحيانا منحى « إنسانياً » ورقيقاً . ففي كتاب « بنجام هاكمين » و « د. دفرور » شعب واحد .. قصة اليهود الشرقيين « نجد معالجة « ودودة » ، مقربة رغم هذا بتعامل المركزية الأوروبية ، وفي تقديم « أبا ايبان » للكتاب نهذه يتحدث عن « النوعية الغربية » للمجتمعات اليهودية التي تعيش « على هامش عالم اليهود »^(١١) والنصوص المصاحبة لصور الكتاب تكشف عن برنامج إيديولوجي واضح حيث يحدث الكتاب بصور عن « المزي التقليدي » و « الفولكلور الساحر » والحرف اللاعصرية كالحاسنين والاسكافيين والنساء وهن ، يخرن على أقوال بدائية » مع تذكيرنا دائما بأن بعض يهود شمال إفريقيا يسكنون الكهوف في فصل كامل (ومن الواضح أن مثقفين من أمثال البرت ميمي و جاك دريدا ليسوا من بينهم) ! ومع هذا فإن التاريخ الحقيقي لهم يشير إلى أنهم من سكان الحضر ، وما يشير الدهشة أن جزءا من التعليق المصاحب للكتاب يلزع لصيغهم « برغبته في البدائية » واللبؤس لإجبار القارئ بالاحساس بعدم معرفتهم بالتكنولوجيا والحياة المصرية ، وعلى النقيض من هذه الصورة البائسة نجد وجوههم التي تتضح بالسعادة وهم ينظمون في إسرائيل وملمين بالتكنولوجيا الحديثة ممثلة في الجرارات وآلات الحصاد . الكتاب إذن يمثل جزءا من صناعة تصدير واسعة للفلكلور « السفاردي » ، وهي صناعة مجالها بيع الملابس والحلى وكل ما ينطق بالطقوس الدينية وكتب وصور

(٩) أمون دانكر ١ ، ليس لي أخت ، هآرتس ■ فبراير ١٩٨٣ .

(١٠) ديفيد شبلر / عرب ويهود « نيويورك - نيويورك » ١٩٨٦ .

(11) Dr. Dvora and Rabbi/ Menachem Hacohen, one people: the story of the Eastren jews, introduction by Abba ■ pp.6-9.

وأفلام للمؤسسات اليهودية الغربية المتعطشة لكل ما هو يهودي.

بمثل هذا يعزو الخطاب السائد ، المشكلة للعرقية ، إلى وضعهم الاجتماعي الدوني وليس للوضع الطبقي في المجتمع الاسرائيلي ، بل وإلى أصولهم في مجتمعات مختلفة ثقافيا وغير عصرية . واعتمادا على المخزون الفكري لدراسات أنصار ، الوظيفية ، الأمريكية مدرسة ، التحليل الوظيفي Functionalist عن التنمية والتحديث فإن شموئيل ايزنستاد Shmuel Eisenstadt وتلاميذه في علم الاجتماع يعنى عليها حالة من العقلانية العلمية ، ولأن الدور المؤثر لنظريتها في ، التحديث، Modernization تأتى من تطابقها الفام مع احتياجات المؤسسة ، فهو يستعير من البنائية الوظيفية عند ، تالكوت بارسونز ، في تقدم المجتمعات التقليدية التى تحظى ببنية اجتماعية أقل تعقيدا لعملية ، التحديث ، و ، التنمية ، ، وطالما أن التكوين الاجتماعي الاسرائيلي ككيان جماعي نشأ خلال فترة اليارشوف فإن على المهاجرين الاندماج داخل هذا الكيان الكلي الذى كان موجودا قبل وصولهم ألا وهو المجتمع الحديث وفقا للنموذج الغربى ، ومن ثم فإن اندماج (Kila) المهاجرين من السفاردي في المجتمع الاسرائيلي يستتبعه قبولهم لإجماع المجتمع ، المضيف ، وبالتالي هجر تراث وتقاليد ، مكافئ الحديث ، Pre- modern . وفى حين يتطلب الأمر من مهاجرى أوروبا مجرد الاندماج absorption ، فإن على المهاجرين من آسيا وإفريقية ، الاندماج من خلال التحديث ، . ومن وجهة نظر ، ايزنستاد ، هذه يجب على اليهود الشرقيين اجتياز عملية عدم التطبيع desocialization .. أى التخلص من تراثهم الثقافى . وبهذا المنطق فإن التباين الثقافى هو السبب فى عدم ، التلاؤم^(١٢) هذه النظرية تعجز عن سر تكيف السفارديم القادمين من بلدان قبل عصرية Pre- modern ، بل وأحيانا ينتمون لنفس العائلات فى عواصم ، ما بعد التحديث ، كباريس ولندن ونيويورك ومونتريال . وعلى كل المستويات .. سواء فى سياسة الهجرة أو التنمية الحضرية أو العمل أو المهنات الحكومية بسود نمط من التمييز العنصرى discrimination .. حتى فى الحياة اليومية . وهى لتفرقة العنصرية التى تشكلت مع البدايات الأولى للصهيونية وبعاد إنتاجها يوميا وعلى كل المستويات ، ولتى نصيب مصمم النظام الاجتماعى فى اسرائيل ، وكنيجة لهذا التمييز العنصرى فإن السفارديم رغم أنهم يمثلون الأغلبية غير معظية فى مراكز القوى .. سواء فى الحكومة أو الكنيسة أو المراكز العسكرية العليا أو السلك الدبلوماسى ووسائل الإعلام والعمل الأكاديمى ، فى حين نجدهم مكثسين فى المواقع الهامشية مهنيا واجتماعيا . ومع هذا فإنهم يختلفون

(12) See Shmuel N. Eisenstadt: the Absorption of immigrants (London: Routledge and Kegan paul 1959). idem, Modernization: Protest and change (Engle- wood cliffs, N.J: Prentice Hall, 1966).

وراء عبارة الإطراء ، المجتمع الاسرائيلي ، الذي يحمل زعما قيم للعصرية Modernity والصناعة والعلم والديموقراطية ، وهو ما عبر عنه ، شلومو سويرسكى ، بأنه تمثيل يخفى من ورائه الواقع التاريخي بالتعتيم على عدة حقائق. أولا: في أن الاشكنازيم ليسوا كالمسفارديم - فهم أيضا قد جاءوا من بلدان بعيدة عن العالم الرأسمالي بلدان دخلت مرحلة التصنيع والتنمية التكنولوجية والعلمية في زمن يواكب دخولها البلدان التي جاء منها المسفارديم . ثانيا: ان مجتمع الياشوف أيضا لم يصل لمستوى التنمية الذي وصلت إليه مجتمعات المركز. ثالثا : ان ، عصرنة ، الاشكناز لم يكن لتحقيق إلا بفضل قوة العمالة الممثلة في الهجرة الجماعية لليهود الشرقيين (١٣). هذا الأساس العرقي لهذه العملية تكجاهل اسرائيل حتى من الماركسيين الذين يتحدثون عن ، العمالة اليهودية ، بشكل عام، وهو تبسيط يكاد يشبه الحديث عن استغلال العمال ، الأمريكيين ، في مزارع القطن بالجنوب .

سوء تمثيل المسفارديم

موضوع تناول السينما الاسرائيلية للمسفارديم يجب أن نراه لئن كجزء من هذه الصورة والأيولوجية الواسعة الانتشار. وإذا كان الحديث عن صورة اليهود الشرقيين عادة مايفترن بظهورهم في أفلام البيروكاس في فترة - الستينيات والسبعينيات - والاسم يعنى لون من لفظات الشعبية الشائعة بينهم - إلا أنهم ظهروا من قبل في أفلام الاطفال خلال الخمسينيات والستينيات ، كما في فيلم ، ناثن اكسيلورد، .. ، دون كيشوت ، وسعدية بانزا ، Don Quixote and Sa'adia Panza (١٩٥٦) وفيلم ، ثمانية في إثر واحد، (١٩٦٤) لمناحم جولان. وصورة التقسيم الطبقي / العرقي في هذه الأفلام يقدم كأمر طبيعي لا مفر منه، فالمحققون والمثقفون فيها ينتمون للصابرا (الاشكنازيم) في حين يلعب الاطفال اليمينيون فيها دور الخدم. فيلم ، دون كيشوت وسعدية بانزا، مثلا لا يحافظ على أصل رواية ، سرفانتس ، قدر حرصه على إبراز للعلاقة بين السيد وعبدده وهما الشخصيتين المحوريتين في الفيلم ، ففي حين تبدو علاقة ، نان ، بمدرسته وأسرته بمظهر وقور ومحترم حيث نستعرض الكاميرا كتبه لتؤكد على مكانته الثقافية، فإنها لا تلتفت الى ، سعدية ، لبيان وضعه الأسرى والنظيمي ، بل تظهره كمجرد ملصق أعنية وابن شوارع، عالم لا يستحق الحديث عنه كثيرا ، بعكس عالم ، نان ، الذي يحتل مكانة السيطرة والتفوق من خلال حبكة وسرد للفيلم الذي يعدنا بمزيد من التفاصيل الموثقة عن خلفيته . وكما في فيلم ، لويدي القائه ، الذي يضطلع بطله الشاب بكل المهام الذهنية والجسدية أيضا بفيلم ، نان كيشوت ، . ففي أحد المشاهد في بداية الفيلم

(١٣) شلومو سويرسكى : اليهود الشرقيون والاشكناز في اسرائيل ، ص ٥٤ - ٥٥ .

الذى تدور أحداثه فى مدرسة زراعية يبدو ، دان ، وهو يحاول للقرائة أثناء حوث الأرض، ثم تنتقل إلى ، سمديه ، الذى يبدو متحمسا وقد تكيف مع عمله الجديد كراعى غنم، سعيد بالمكانة التى حددتها له المؤسسة ، وفى مشهد آخر يبدو ، دان ، وهو يخطط هدفه فى حين يحفر الآخر الأرض ، إن كل مايربط بينهما مجرد حبهما المشترك لألعاب الطقولة حيث يلعب فيها «دان» دور المحقق وماعلى الآخر إلا تنفيذ أوامر .

هذا التقسيم العرقى نراه أيضا فى فيلم للأطفال من أفلام السبعينيات هو ، خاسمباو ، (Khasambo ١٩٧١) المقتبس عن سلسلة شعبية من تأليف ، باجال موسينزون ، Mossinzon Yigul عن بطولات وحدة خاصة حيث يبدو فيها شباب الصابرا شجعانا يتعاملون مع التكنولوجيا بطريقة خلاقة يعكس نموذج الشر الشرقى ممثلا فى شخصية الخصم السفاردي (تمثيل زئيف ريفاه Zúcy Revah) الذى يبدو رغم كبر سنه أكثر بدائية فى تفكيره . فى مثل هذه الأفلام (والأدب أيضا - تبدو بوضوح الأنماط العرقية . والتقابل Opposition السردى فى فيلم ، دان كيشوت ، كمال ابن ، دان، المثقف والعامل سمديه ، تعيد إنتاج واستنساخ reproduce لفكرة تقسيم العمل العرقى كما يحدث فى الواقع اليومى ونتاج الأجهزة التعليمية المخترقة فى عنصريتها، وحيث تعمل بإصرار على إعداد الاشكازد عبر نظمها التعليمية ليتبوا الوظائف العليا والتى تتطلب إعدادا أكاديميا ليحتملها ذوى الياقات البيضاء، فى حين تعد أبناء السفاردي لأعمال أقل شأنًا لذوى الياقات الزرقاء . وهو النظام التعليمى الذى يقول عنه ، سوارسكى ، بأنه ، يوظف آليا ضمن أشياء أخرى - فى التقليل من إنجازات الشرقيين ، آباء وأبناء ، (١٤) . أكثر من هذا فإن فيلم ، دان كيشوت ، يعزى للحرب التجاء الأطفال للاختباء تحت الأرض، ومن ثم فإنهم يستخدمون مهاراتهم فى الألعاب البوليسية فى مؤازرة الكبار فى الحرب ضد العرب (والقارىء الأمريكى يتذكر حكايات «توم سوير» وهوك فن ، ضد العرب A-rabs) ، و«دان كيشوت» يمنح سمديه بانزا فرصة الانضمام فى حروبهم الخاصة (مؤازرة الكبار) لمعرفة اللغة العربية التى قد تفيدهم ، والطفل اليمنى ، سمديه ، كشخصية ثانوية فى فيلم «دان كيشوت» ، وسمديه بانزا وشخصية ، يحيى، فى فيلم ، ثمانية فى إثر واحد ، مجبرين على أن يقدموا لأبطال ، إسرائيل ، ماثبتت جدارتهم بهذا اللقب . فى فيلم ، ثمانية فى إثر واحد، يتشكك صابرا الكمبيوتر فى رسالة ، يحيى، الفاضلة بوجود جاسوس ألماني (يعمل لحساب العرب) ويعتبرها مجرد وهم وخيال، وهو الإنكار الذى يدفعه للعمل الفردي كى يثبت لهم أنه يقول

(١٤) سوارسكى ، يهود الشرق فى إسرائيل ، مجلة ، Dissent ، ١:٣١ ، شتاء ٨٤ ، ص ٨٤ .

الحقيقة وأنه جدير بالانتماء إليهم . ومجتمع صابرا للكيوتز يتعاملون من البداية بشفرات متماثلة وهو ماتعبر عنه أغنية الفيلم «معا.. لانعرف الخوف .. في شجاعة تتقدم إلى الأمام لتنهزم للعدو .. وبدء قبول الجماعة «السفاردى» على مستوى المرد والتي تصل ثروتها بمعانقة بقبوله في مجتمع «الصابراء» (لهدينة في « دن كيشوت» و معديه بانزا ، وانضمامه للكيوتز في « ثمانية في إثر واحد » هذا القبول مشروط بالقيام بأعمال بطولية مند للعرب (كما في « دن كيشوت و معديه بانزا ») أو التجسس عليهم كما في « ثمانية في إثر واحد » "Eghit Trail one" فالشرط الوحيد لقبولهم في الجماعة هو المشاركة في تحمل أعباء الحرب وهو الطريق - وفقا للأسطورة التي تسود هذه الأفلام - لمساراة السفاردى -اليهود للعرب - بهم .

هذا التناظر والتماثل homology بين الحضور المهمش لليهود الشرقيين كأغلبية مناهل مراكز القوى بتواصل ويصبح سعة مميزة، حتى في الأفلام التي أنتجت في السنوات الأخيرة . ففي أفلام «جفليت فيش» ، [البيروكاس الاشكنازى] والتي يتناول غالبيتها قولكولور جيتو الاشكناز مثل «لويوفى نيويورك - ١٩٧٦- ، و « كوني ليمل فى نل أبيب - ١٩٧٦ ، و « كوني ليمل فى القاهرة - ١٩٨٣ ، تتلقى بنموذج شخصية الخادم اليمنى . فى فيلم « كوني ليمل فى القاهرة » نجد شخصية القروى اليمنى المنددين « اوفيديا» الذى يحمل يولبا عوى تعبر تماما عن نمط « اليمنى للطيب القلب » والشرقى الذى يعوزه الإدراك المليم . عندما نسأله لسرايلية ترتدى الزى الأمريكى عن كيفية الوصول إلى العلاخام ، كوني ليمل ، يجيبها بإشارات بلا معنى وفى لهجة يمنية مصحوبة بتعبيرات غريبة .. وهو يكرر إجاباته دون أن يفهم منها شيئا - والمشاهد كذلك - ولزاء هذا يضطر للإجابة : « حسنا .. ماعليك إلا أن نواصل الطريق وسوف تجدينه .. إن « اوفيديا» المنددين للطيب وكما فى التقسيم البنىوى بين العرب الطيبين / الأشرار فى الأفلام للصهيونية ذات النزعة الانسانية بقلبه الشرقى العثمانى والأشرار، وعالم الرذيلة والإجرام والذى ينتصر عليه الاشكنازى الذى ينتمى إلى الطائفة العسودية (مع « موني ليمل، العثمانى) ، وهو الذى يستعيد الهدية المسروقة التى منحها لهم الطائفة اليهودية فى القاهرة (عبارة عن عملات قديمة ترجع إلى « الهيكل الثانى» تقدر بليون دولار) حيث يحتفلون بهذا النصر من خلال أغنية « هذه هى للتوراء وهامى هبتها» بطريقة نذكرنا بالعلاقة بين النعمة الإلهية والجزاء المالى فى الفكر لبرجوازى . وهى العلاقة التى تبدو واضحة فى سياق فيلم يضم أيضا محاكاة ساخرة للعلاقات الاسرائيلية - الأمريكية . ففي أحد العروض الموسيقية يبدو « كوني ليمل » فى زى للعامل سام (أداء للممثل الأمريكى من أصل يديش «مايك بيرنستاين») وهو يخازل زميلة من إسرائيل (هانا لاسلو) والتي تبدو كعاهرة ترفه عنه .

وعلى النقيض من عالم الإجرام والردية يقوز الخادم المخلص بالحب الأبوى من الحاخام
«كوني ليمل» من خلال جمل ودودة نمطية مثل «لا ينافس غياب الحمار سوى غياب الليمنى». وعندما
يجتمع حكماء القرية سرا فإن الحاخام الأكبر «شلومو» يقرب من الباب ويفتحه حيث نرى فى لقطة
عامة وقد وقع الخادم الذى يسرق السمع أرضا من وجهة نظر الشبلاب وحيث يعاود الحاخام
«شلومو» مقارنته بالحويان قائلا: «إن الحكيم هو من يعرف طبيعة حيواته». هذه الفجوة أو «الهوة»
التي تفصل بين ذكاء كل من الطرفين تبحث على امتداد الفيلم شعورا بالتفوق بطريقة كوميدية ازاء
«العامل البسيط». (وقد صور جزء من الفيلم فى القاهرة وأثار استياء المصريين حول صورة العرب
كما قدمها الفيلم والذين بدوا كالأشخاصية اليمتية .. ينقصها الذكاء). هذه الصورة النمطية
للسفاردى، باعتبارها ينتمى لعالم الجريمة تظهر أحيانا فى الأفلام ذات الدوعية - الأنلام
الشخصية - مع أنها تتمحور حول موضوع إسرائيل الأول First Israel فإن السفارديم يبدون فيها
أحيانا كشخصيات هامشية .. ترتبط غالبا بالعنف. ففى فيلم «يهودا نعمان» «المظليين» أوقات
المظلات The Paratroopers - ١٩٧٧ - حرفيا Journey stretchers فإن «ماكوه» (مبنى
شبرين) السفاردى هو الذى يخطئ فى حق الجندى الرقيق «وايزمان» (مبنى موشونوف) ومع
أن الفيلم يدين ببلاغة - على مستوى آخر - الفزعة اللانسانية للحياة العسكرية للسفارديم ، فإن
الفيلم يعتمد إظهار صورة العنف عند «السفاردى» ، ذلك أن استفزازه سراه كانت بقصد المزاح (كما
فى مشهد الحمام) أو الانتقام (كما فى المشهد لطيف بعد العقاب الجماعى للجنود) يزيدا توترا
الضغط التى يعانى منها «وايزمان» سلقامن قلته (جيدى جوف) .. وبهذا فإن سلوك السفاردى
إزاء «تلعب دورا فى انتحاره» والنصف الأول من الفيلم يتمحور حول شخصية «وايزمان» حيث
ندماهى معه identification ، فى حين أن الجزء الثانى يركز على القائد الصابرا وإحساسه
بالذنب وهو ما يزيد من إبراز صورة «السفاردى» بلا قسوة حيث يبدو كنسر جارح فى محاولة
الاستيلاء على الهدية التى أرسلها والده «وايزمان» . وفى فيلم «ليطان جرين» - حتى نهاية الليل
Till the end of the night - ١٩٨٦ - فإن السفارديم هم للذين يفتحون عالم بطل الصابرا
للمهار (عساف ديان) ، وتصرفاتهم هى مبعث للعنف. إن السفارديم الذين ينتمون لعالم تحت
الأرض يدفعون إلى بار البطل مطالبين لياه يدفع «إتاوة مالية» .. ويمسك البطل وهو مضابط
احتياطى فى الجيش (ينتمى للنخبة) لمفاجأتهم (ومعهم الجمهور) . فعندما يهدده أحدهم بالسكين
فإن رفاقه من الجيش يشهرون أسلحتهم ، وهو التضامن الذى يرضى المشاهد ، وهو تضامن الرفاق
مع زميلهم الذى يوظف فى هذه الحالة ضد «العدو» فى الحياة المدنية . وشخصية «السفاردى» هنا
تحمل «النمط» الذى يتبناه الليبراليون من الاسرائيليين باعتباره «كارها للعرب» حيث يضرب

«السفاردى» عامل الحانة العربى ، كرسالة ، لرئيسه . وفى حين يتناول الفيلم للعالم السفلى للسفاردى كأمير مفروغ منه اجتماعيا، فإنه ايضا يتعامل مع صورة العربى كأمر مسلم به حيث يبدو البطل صاحب الحانة فى مقدمة الصورة دلقا، بينما يبدو العامل فى المطبخ صامتا، الوحيد الذى يعطف عليه إثر ضربه من «السفاردى» هو ولد البطل الطبيب المسيحى من اصل استرالى (والذى اعتنق اليهودية) والذى يصبح مع نهاية الفيلم ضحية الحنف الشرقى لزاء ابنه، والذى يستدر قتله للدموع .. وما يشبه التماهير.. وهو ما يهدف اليه الفيلم . فالشرق هنا - مجازا - هو المعنى على الغرب والقادم من «مكان ما» ليهند وجود الآخرين، وبهذا فإن الفيلم يعبر عن قلق كامن عند اختراق «غريب» شرقى إلى عالم مغلق على ذاته . وفيلم «لودد كوتلر» .. استئناف قصة حب Romance Resumed - ١٩٨٥- والذى يوزع بالانجليزية باسم «الى الأبد مرة ثانية Again Forever» تجرى أحداثه فى فترة ما قبل ١٩٧٧ وقبل صعود اليكود للسلطة . ويطله مخام ناجح من الصابرا بلدى لحزب العمل ، ويركز الفيلم على تجاربه مع عنف السفاردى (والمتجذر فى السياسة والعرقية) وهى التجربة التى تجلعه يعرض حالة كهوس حيث يهده قاطع طريق من السفاردى بسكين فى دروب مظلمة . هذا التجسيد العلمى للهوس بعاء السفاردى يترجم بوضوح دعر الاشتكاز من حكم السفاردى والذى يأخذ شكل التكيل بهم، رغم انهم فى الواقع هم الذين يتولون زمام الحكم . ومع أن الفيلم يتناول فساد قادة حزب العمل من الصابرا إلا أنه يبدى تعاطفه الكامل معهم مجسدا ماضيهما «النقى» ، فى حين يجعل من السفاردى شياطين ورمزا لنهاية البراءة فى اسرائيل .

ويمكن القول بأن قضية السفاردى تمثل عنصر تهديد كبير لوضع الذخبة وصورة الذات أكثر ماتمثلة قضية الفلسطينيين، إذ بينما يمثل الصراع الاسرائيلى - الفلسطينى صراعا حتميا بين قوميتين ، فإن الحديث عن استغلال السفاردى - فى دولة يهودية تزعم المساواة فيها ، ليس سوى إدانة للنظام الاقتصادى والسياسى لدولة تضطهد كل الشعوب الشرقية .. سواء كانوا عربا أم يهودا . ويمنح الأفلام الشخصية تصور المرأة السفاردى كربة بيت كما فى الأدب الاسرائيلى العبرى، وكمثال فإن فيلم «الف قبلة صغيرة» - ١٩٨٢ - A Thousands Little kiss يبنى عملية التماهى أو التقمص مع أرملة اشكنازية من الطبقة البرجوازية فى مواجهتها لأزمة فى حياتها . وعبر التصوير للمتن والايخراج وحركة الكاميرا المركبة يجعلنا الفيلم نتعاطف مع عالم الأرملة «المعقد» إزاء تطفل خادمها وماديتها حيث لا تبدى أى عاطفة لمودة البيت . مثل هذا الإيحاء لثأذ لهم فى فيلم صور فى إحدى ضواحي السفاردى الشهيرة، فإن للشرقيين || وليس للخادمة وحدها) يمثلون «بيدة غائبة» ، ورغم أن الفيلم يحقق مستوى قويا باستغلاله للممار المحلى لتقديم للمنطقة إلا أنه لا يكاد يذكر شيئا عن مكانه .

[من الاستشراق إلى أفلام البيروكاس]

يستمد الحديث عن التوتر والصراع بين الاشتكازي / السفاردي أهميته، خاصة إذا علمنا أنه يدخل ويسود غالبية أفلام « البيروكاس »، التي شكلت جنما له الغلبة في صناعة السينما الاسرائيلية. فمنذ نجاحها في أوائل الستينيات لعبت دورا في تطور صناعة السينما هناك - خاصة عند روادها، مناحم جولان، و « إفراييم كيشون »، ولقد ساد هذا الاصطلاح أولا بين النقاد حوالي عام ١٩٧٢ ثم انتشر بين الجمهور، ويزعم « بولزيفيدسون » أحد أبرز مخرجي هذا الجنس بأفلامه مثل « شارلي ونصف » - ١٩٧٤ - بليارد Billiards - ١٩٧٥ - « عائلة نازان أتي » - ١٩٧٦ - بأنه أول من أطلق هذا الاسم^(١٥). لقد سادت أفلام البيروكاس صناعة السينما فيما بين ١٩٦٧-١٩٧٧، إلا أنها شهدت منذ نهاية السبعينيات تحولا هاما من سينما تناول الفولكلور الإثني إلى نوع من الوجبات الخفيفة Soft-core porn .. خاصة فيما عرف بسلسلة أفلام ليمون بوسكل Lemon Popsicle^(١٦) التي أخرجها « ديفيد سون »، واتجهها « جولان - جلوبوس » - وهي سلسلة تقدر أحيانا بأفلام « البيروكاس ».. أي أنها ترادف كلمة « سي »، ومع هذا فإن الأفلام التي كانت تتناول موضوعات عرقية حول الفتي / الفقير لم تختلف تماما، فقد واصل بعض المخرجين مثل « زليف ريفا » اتجاها كما « أعيدت عروض بعضها » وحتى في السبعينيات كان ينظر إلى أفلام مثل « فرنوننا » - ١٩٦٦ - وعزيزتي مارجو (١٩٦٩) ومملكة الطريق (١٩٧١) و١٩٩٨ اليزا ميزراخي Aliza Mizraki (١٩٦٧) التي أخرجها « جولان » وجيرانا Our Neighbor hood (١٩٦٨) إخراج يوري زوهار و « صلاح شاباتي » (١٩٦٤) للمخرج كيشون و Moische Vintelator لـ « يوري زوهار » ١٩٦٦، كان ينظر إليها على أنها تنتمي لأفلام « البيروكاس »، وهناك مجموعة هامة لابس بها من أفلام « البيروكاس » تناول حياة الاشتكازيم وفولكلور الجيتو أطلق عليها « بيروكاس الاشتكازيم » و « جفيت فيش » مثل أفلام « كوني ليمل » (١٩٦٨) إخراج « اسراييل بيكر » و « لوبو » لـ « جولان » (١٩٧٠) وخاصة أفلام « كوني ليمل في قل أبيب » وهيرشل Hershele (١٩٧٧) والزواج على الطريقة الاسرائيلية Marriage tel Aviv style (١٩٨٠) إخراج « ياول زلبرج » ولوبو من نيويورك

(15) Shaul shiran, Interview With Boaz Davidson, kolnoa 15-16 (Fall-winter 1976): 23.

(١٦) انتج من هذه السلسلة سبعة أفلام تناولت الموضوعات الجنسية الثلاثة مرهقين في فترة نهاية الخمسينيات. وتعتبر نسخة من الأفلام الأمريكية « نفوس أمريكية » تستخدم نفس الأبطال الرجال مع تغيير لوبو الممثلات، وكان فيلم « ليمون بوسكل - ١٩٧٩ - أول أفلام هذه السلسلة.

- ١٩٦٧ - « ديفيد سون، وحتى فيلم « العمة كلارا »، «أفراهام هيفتز» أما أفلام « جفلت فيش »، Gefilte - Fish (*) فكانت من إنتاج وإخراج نفس المخرجين الذين قدموا أفلام «البيروكاس» للسفارييم^(١٧). ومع بداية السبعينيات صارت أفلام «البيروكاس» مجالاً لاستثمار المنتجين والموزعين والمؤسسات الصناعية من أمثال متاحف جولان - سمحازولوني - باروخ ايلان - والأخيران جاء من التوزيع والعرض وأصحاب دور العرض). وهكذا صارت هذه الأفلام محل تقدير وإطراء من المخرجين والمنتجين. وفي لقاء مع المخرج « يوازيديف سون » على سبيل المثال فإنه يدافع عنها لزاء هجوم النقاد ومخرجي الأفلام ذات النوعية quality Film^(١٨) بقوله : « إن هذه الأفلام تمثل نوعية لا مفر منها. ذلك أن الجمهور هنا يأتي لمشاهدة أفلام تتضمن أناساً جاءوا من بلاد عديدة ويمثلون مشارب وأنماط مختلفة، ولكي تصل إلى مثل هذا الجمهور لابد من وجود عامل مشترك بينهم، وأفلامي تتحدث عن هؤلاء الناس بأنهم. وهي أفلام مغرقة في محبتها وإن يكن قد نجح بعضها في الخارج، فهذه الأفلام تتناول فولكلورنا الشعبي بألوانه المتعددة ، ثم تأتي سفسة النقاد ويقولون إنها « سيئة » لأنها تتناول موضوعات عرقية. ماهو السوء في تناول الجماعات العرقية ؟ فهذا هو وضعنا حيث يوجد الاشكناز والفرنكي (العامية التي تعبر عن ازدياد السفارييم) وهم لا يحبون بعضهم البعض، هذه حقيقة ولا حيلة لنا لإزائها^(١٩). ويعزى نجاح هذه الأفلام على حد قول المخرجين والمنتجين من أمثال ديفيدسون وجولان «دياروم جلويوس» إلى شعبيتها الجماهيرية وليس لأهميتها عند النقاد. فالتقاليد الذين يشجعون الأفلام ذات النوعية ، والأفلام الشخصية من أمثال « شلومو شلماجا » (بحدوث احداثيات) و«هارون رولاف وموشى ناان (معاريف وماباهين) (**)) يهاجمون هذا النوع من الأفلام وللمساعدات الحكومية التي تمنحها لهم. ومع ان كلمة « منحة » تستخدم كثيراً، فلواقع أن هذه الأفلام لا تحصل على «منح حكومية» بالمعنى

(١٧) يعتبر « أفراهام هيفتز » واحد من أوائل مخرجي السينما الشخصية (لا أن المخرج والنقاد «نسيم دبان» في مقاله بعنوان « الخطوة الثانية في رحلة مخرجي الطبيعة » بمجلة كولوا، ١٤ سبتمبر ١٩٧٧ يعتبر فيلم « العمة كلارا » واحداً من أفلام « جفلت فيش ».

(١٨) امتدح النقاد أول أفلام «ديفيدسون» «الفرقة» «أولمانون» Snail (١٩٧٠) وبعد إخراج أفلام «البيروكاس» اعتبروه مخرج تجاري.

(*) جفلت فيش « وجبة شعبية عبارة عن سمك مفروم يخلط بلباب الفيز والبيض والتوابل ويطهى مع مرق (حساء) ويقدم كالكحك في شكل يمتلوي أو كروي.

(١٩) شيران : لقاء « ديفيدسون » ، ص ٢٢ -

(**) « ياغال بير نستانين » (في مقابلة له في مجلة كولوتوا) و«نلحيم ينعمان» (في مقالة « درجة السفر في السينما في نفس السجلة » ونسيم ريلان في مقاله : « من أفلام «البيروكاس» إلى ثقافة الجيتار »

الحرفي ، بل تحصل على جزء من الضريبة المفروضة على كل تذكرة سينما (كما غيرها) (٢٠) . وذلك أن الجمهور الذي يتردد عليها هو الذي يدفع لها (والمنة الحكومية الوحيدة التي تمنح هي ما يقدمه صندوق تشجيع الأفلام ذات التوعوية) . والنقاد يستخدمون كلمة «بيروكاس» كاسم وصفه تعبيرا عن الازدراء ، فضلا عن ازدرائه جماليا وأخلاقيا فهي « تجارية » و « بنيتية » و « رخيصة » و « صامتة » و « شرقية » و « تنتمي للشرق » ، و « لاسينمائية » . وأفلام « البيروكاس » الميلودرامية والكوميديية (أغلبها كوميدى) محتقرة « شخصيتها النمطية » والتي من السهل التعرف عليها (بنعمان) و « ينقصها العمق » و « نكتاتها بذئنة » و « حيكاتها مكشوفة » (ديان) و « لأشكالها الكلاسيكية (ليمان) كما لو أن الشخصيات النمطية ومرددها الواضح في الميلودراما والكوميديا هي بالضرورة صفات سلبية . ومع عدد من أفلام الـ « جفت فيش » مثل « لوبو في نيويورك » و « كونييل في تل أبيب » واصل نسيم ديان هجومه عليها في نقد شارح Metacritique له دلالة فيما يتعلق بربط النقاد بين الصفات السلبية لهذه الأفلام والشرق فقط (خاصة الأفلام المصرية والتركية والهندية والبرانية واليونانية) مشيرا إلى أن أصل هذا الشر هو الثقافة اليديشية - الأوربية ، إلا أنه أدرك عن حق بوجود « تناص » هام بين أفلام البيروكاس وثقافة « اليديش » يميز مثل هذه التناقيد الشعبية الهابطة ، إلى استهجان النخبة قائلا : « إن الأسلوب العالي الذبرة (الصاخب) والذكات البذيلة والتعبيرات المسرحية والشخصيات الشعبية البلهاء والحيكات الجوفاء المعروفة مقدما .. كلها خير دليل على هذا .. خاصة إذا كان منظورها تعودوا على اللهجة الشرقية . إننا نتجاهل وننسى أن مخرجيها هم مناحم جولان و « فريد ستاينهارد » و « ديفيدسون زلبرج » (لاحظ هذه الأسماء) ومن هنا كان التباكي على الحائط الشرقي . ولدينا الآن فيلمان (١٩٦٧) هما « لوبو وكوني ليعل » ينتميان تماما إلى الاشكناز واللذان ينتميان بلا جدال إلى ■■■■ للعنين إلى الجيتو اليهودي في أوربا الشرقية .. في حين تقتصني حيكتهما أسلوب مسرحيات للفودفيل اليديشية التي مازلنا نراها من حولنا في إسرائيل ، وهو دليل يقطع الشك بأن لغات السينما الاسرائيلية الأساسية ليست في أحفاد جحا (شخصية شعبية في الحواديث العربية) بل إلى « هيرشل Hershel الجد الأكبر » شخصية شعبية مناحكة في الحواديث اليديشية (٢١) . ويضيف قائلا « إن الذين ينتجون أفلام البيروكاس » و « الهامبندوس Haninados » (نوع من الأكل السفاردي) للجماهير هم الذين يتناولون سرا في منازلهم الـ

(٢٠) في عام ١٩٦٠ قرضت وزارة التجارة والصناعة ضريبة تعادل ٢٠٪ من ثمن كل تذكرة سينما خصصت جزيا كبيرا من عائداتها كمقدم منحة تدفع مع بداية التصوير مقابل فوائد بسيطة .

(٢١) نسيم ديان : « من البيروكاس إلى ثقافة الجيتو » مجلة Kolnux ■ خريف ٧٦ ، ص ٥٤ .

«جلفش»^(٢٢) والنقاد الذين يرفضون هذا الجنس (genre) من الأفلام يتناسون جوانبها الكرنفالية والمازحة، بل وأحياناً عنصرها الهزلي الساخر وهي العناصر التي تجذب إليها الجمهور بطريقة أوباً أخرى . فالواقع ان للخاص الدخلى intertext في أفلام البيروكاس أعقد بكثير مما يتخيل النقاد المثقفون . ففي فيلم كاسابلان^(٢٣) كمثال للمخرج «جولان» يبدو فيه بوضوح تأثير الفيلم الموسيقي الهوليودي « قصة الحب الغريب » (١٩٦١)، كما أن فيلم «فورتونا» (١٩٦٦) متأثراً بالفيلم الإيطالي Seduced and Abandoned (١٩٦١) للمخرج «بيندرو جويرمي» ، وبشكل عام فإن تراث كوميديا « الاخطاء» تبدو بوضوح في أفلام مثل حلاق السيدات -١٩٨٢- للمخرج زائيف ريفا Ze'ev Revah وفيلم «من يسرق من لص ليس بمنزب» He who steals from a thief (١٩٧٧) وفيلم « ياؤل زيبرج Yoel Zigberg » كوني ليعل في تل أبيب «مليونير في ورطة» Millionaire in a trouble (١٩٧٨) وفيلم « أريانا Ariana » (١٩٧١) و Midnight Entertainer « مطرب منتصف الليل » لجورج لوفيديا، وفيلم « العمدة من الأرجنتين» (١٩٨٣) ، وهي تأثيرات تمتزج وتمتدح من السينما والمسرح الليديشي ومن سينما دول الشرق الأوسط . في السينما والمسرح الليديشي نجد أيضاً الميلودراما العائلية التي تركز على ضعف الروابط الأسرية الدافئة إزاء العالم الطماني الجديد والتي ترتبط عادة بفكرة « الأمركة » وهي عملية تقترن بالشجن والمبالغة في الأداء ضمن إطار بنية غائبة تنتهي بالزواج ووحدة الأسرة التي ترمز لاستمرارية الشعب اليهودي . إلى جانب العناصر الميلودرامية الأساسية والبنية الفكاهية نجد أيضاً «النيمات» الشائعة في السينما الجماهيرية أو الشعبية في مصر والهند وإيران وتركيا .. حيث نجد أوجه التباين والتناقض بين الغنى والفقر والأبطال المهمشين وانتصار الحب على ما يعترضه من عقبات مع خلفية شعبية أو جو « غريب » من أجواء الجريمة . وتأثير هذه السينما على أفلام « البيروكاس» لا يرجع لأن منتجها هم مهاجرون من هذه الدول فقط بل وأيضاً إلى عروض التليفزيون الاسرائيلي مثل هذه الأفلام (كما أن التليفزيون الاردني يشاهد في اسرائيل) . ذلك أن الأفلام المصرية تعرض فيها في أمسيات الجمعة حيث يشاهدها نفس الجمهور الذي يشجع أفلام البيروكاس . ففي أفلام المخرج « جورج لوفيديا» الذي عمل بالسينما العراقية والبرانية تسود « موتيفات الغنى / الفقير» بينما نادراً ما يتناول التوترات بين الاشكتاز / السفاردي (باستثناء فيلمه « مغني

(٢٢) المرجع السابق.

(٢٣) وزع في الخارج تحت اسم « كلزبلان » ، وحصل عليه اسم « كاسابلان » ، « لدار البيضاء » لأنه يشير إلى موطن البطل في متجعة مغربية .

متنصف الفيلم) .. وهي نفس الأحاسيس المترسبة في اللاوعي الجماعي للجمهور . وفيلم « ديفيدسون » ، شارلي ونصفه أنتجه مجموعة من المهاجرين الإيرانيين الذين كانوا يعملون بصناعة السينما في إيران ويستكون أحد الاستوديوهات، ولشغلوا في البداية باستيراد الأفلام في إسرائيل - ثم قرروا إنتاج فيلم إسرائيلي يعتمد على قصة كتيهاستاريسيت إيراني من بينهم . وموضوع الفيلم يدور حول بطل محلي يرتبط بعالم الجريمة ويصحبته طفل (والمقصود به « النصف » في عنوان الفيلم) يرتبط بقصة حب مع فتاة من أسرة ثرية . وقد عهد إلى كاتب السيناريو « إيلي تافور » بأعداد الحكمة لتلائم الواقع في إسرائيل^(٢٤)، ونظرا لأن « تيمة » الغنى والفقر تتوافق مع الواقع بين « الاشكناز » و « السفارديم » فقد جسد دور الفقير شارلي « يهودا باراكاز » في حين جسدت دور الفتاة الثرية السمطة الاشكنازية Haya Kazir « هاباكازير » (والتي كانت ملكة جمال وتعمل كموديل عندما بدأ تصوير الفيلم) . وبما أن موضوع « الاندماج » في العالم الجديد من الموضوعات الشائعة في التراث الثقافية المعاصر اليديش، فقد تحول هنا إلى سياق المجتمع الاشكنازي الجديد حيث يصبح السفاردي الفقير بمثابة نظير للجينو في العالم الجديد - وإلى حد ما - لمجتمع الاشكناز . لذا فإن لهجة المهاجر اليديش تصبح لهجة شرقية ومن ثم تصبح هي لغة المضطهد ، وهي تيمة تتكرر كثيرا في أفلام « البيروكاس » (في فيلم « كاسابلان » مثلا فإن البطل السفاردي يوجه حديثه إلى البيروقرطلي الذي يطلق اليديشية: لا أحد هنا يتحدث اليديشية) وفي بعض الأفلام (خاصة في أعقاب حركة الفهود السوداء السفاردييه وحرب ١٩٧٣) فإن الدمج integration عن طريق الزواج لم يعد كافيا، ومن ثم فإن الهجرة من إسرائيل إلى الولايات المتحدة صارت هي الحل والأمل « الحقيقي » ، وكمثال فإن « شارلي » في الفيلم بنزوح الفتاة الاشكنازية الثرية إلا أن نصفه الآخر « فيكو » يفتقر عنه بالسفر إلى الولايات المتحدة مع شقيقته ، وهو للفراق للحلول المر - أكثر منه حزن فقط - لكليهما حيث يلضم كلا المهمشين إلى المركز .. ولعد عبر الزواج بالفتاة الاشكنازية والثاني لما ينتظره من مستقبل باهي في الولايات المتحدة . مثل هذه الحيلة والوسيلة تعزف على وتر الشعور الجمعي - خاصة لدى المهمشين من السفارديم - حيث لا تبدو بولدر أي فرصة عادلة لهم سوى في الولايات المتحدة ... وليست إسرائيل . وسفر الطفل إليها يمثل أقصى ما يحلم به السفاردي هربا من واقع الاضطهاد الذي يعانيه في إسرائيل .. بحثا عن مستقبل واعد لجيل جديد . وكان المخرج في الأصل قد تخيل نهاية

(٢٤) يانيل أركانسكي : السينما الاسرائيلية ليست سينما مبدعين : حوار مع إيلي تافور - مجلة كولتورا ٦-٧ (صيف ٧٥)، ص ٥٥ .

أخرى حيث يقف ، ميكو، إلى الطائرة تاركاً شاركي ، خلفه وهو في حالة يائسة ، وما أن يركب السيارة لمغادرة المطار والطائرة على وشك الإقلاع حتى يسمع فجأة صوت القفل ينغلق بعد أن تخلف عن ركوب الطائرة .. ويجري كل منهما في اتجاه الآخر في صحبة موسيقى عاطفية تبارك لم الشمل بينهما ، وأخيراً تخلى المخرج عن هذه النهاية واستبدلها بنهاية سعيدة بعد ملاحظة أباها له ، بواب الاستوديو الذي قال له : « اسمع .. لقد أحببت الفيلم كثيراً .. لكن لماذا عاد الطفل ؟ كان بإمكانه الذهاب إلى أمريكا ليصبح إنساناً .. لماذا أعدته ؟ لقد سررت جداً لأنه سيسافر - وفجأة وجدته يعود .. » (٢٥) . ونتيجة لهذا استبدل النهاية لتكون نهاية سعيدة .. لاتعني الاندماج في شفرات الاشكاز بل الاندماج في شيء جديد تماماً . إن تعليق بواب الاستوديو يعكس رغبة جماعية .. فالتقدم للسفاردى - بعد القمع الجماعى - لم يعد متاحاً أمامه سوى فى العالم الجديد .. والعودة إلى إسرائيل فى نظره تعنى النكوص والتخلف regression ، وهناك بعض الاتجاهات الشعبية يمكن أن نفسر بها التناقض الداخلى intertext فى أفلام « البيروكاس » ، خاصة لاتجاهات المسرح التجارى الشعبى فيما بين ٦٧-١٩٧٣ وهى فترة تميزت بزيادة النمو الاقتصادى . فقد رافقت فترة ما بعد حرب ١٩٦٧ مزيداً من الحراك الاقتصادى للسفاردى || ساعد على هذا نسبياً وفرة العمالة العربية الرخيصة من غزة والضفة الغربية) ، (لا أنها أيضاً عمقت من الفجوة الاجتماعية والاقتصادية بين أكبر مجموعتين يهوديتين . فبتلا عن هذا فإن عدم وجود تهديد خارجى واضح ، وهو التهديد الذى ساعد تاريخياً واستغل كعامل توحيد ما .. سمح بظهور التوترات الداخلية على السطح بشكل أعمق . وكمثال فقد شهدت هذه الفترة تعبيراً سياسياً قوياً بين السفاردى من خلال ظهور « اليهود السود » التى قائمها أطفال المهاجرين ، إلى جانب ازدهار مسرح شعبى وأفلام « البيروكاس » ، والنمى تناوالت موضوعات محلية ، وحيث تنحو هذه الأفلام منحى للمسرح الشعبى - بالاعتماد على أنماط عرفية و بروز اللهجة العرفية فى مشاهد تذكرنا باكتشافات للمسرح الشعبى (والإذاعة) والنمى تقوم أساساً على الفكاهة اللفظية . ومغزى الشخصيات ومواقف هذه الأفلام تمت بداياتها الأولى بصلة قرابة التراث الكوميديا المرتجلة الذى عرف من قبل كفن شعبى قبل استلامه للاستهلاك البرجوازى ؛ وكثير من الممثلين الشعبيين من للمسرح التجارى (مع المطربين الشعبيين) لعبوا أدواراً فى هذه الأفلام ، بل إن بعضها قدم أحياناً كالكشكش ترفيهى كما نجد

(٢٥) يانيل أركائسكى : « زهقت » من لخراج أفلام النقاد : حوار مع بولز ديفيدسون - مجلة كولونوا عدد ٦-٧ (صيف

(٧٥) ، ص ٣٣ .

فيلم « زومسار » ... جيرافنا ، ونجاح ساحق (1979) Smash-Hit لـ « صاف ديان »
 مستخدمة الثلاثي الشهير ماشاشاس هاخفير، Hahashash hakhiver ، وفيلم أمي الجنرال
 (1979) أعد السينما عن مسرحية شعبية، ويلعب بطولة هذه الأفلام أشهر النجوم (مثل يهودا
 باركان و « ساس كيشيت » في أدوار الرجال و « ليفريت لافي » و « يوناليان » للأدوار النسائية) مع
 أبطال الدور الثاني (جاك كوهين و « جاي عمراني » في أدوار السفاردي و « يهودا افروني »
 و « لياكينج » في أدوار الاشكناز) . كما ان كثيرا من هذه الأفلام يستعير أيضا عناصر رئيسية من
 التراث الشعبي لقرواية - المصورة - المقروءة غالبا من النساء - في ايقاعها السريع وتكثيف أحداثها
 مماقربها من جمهورها . وكما في القرواية المصورة فإن الحب في أفلام « البيروكاس » لا يحدث نتيجة
 تطور الأحداث بل « من أول نظرة » ، والأساليب السينمائية مثل الموسيقى التصويرية والاشارات
 الجسدية الزائدة تستخرج العواطف وتعبر عنها في سرلة زاعقة . كما أنها تستخدم النماذج
 المنطلقة بدلا من المنفردة وهي بهذا لا تهتم بالعوامل النفسية وعوالم أبطالها الداخلية، والنقطات
 القريبة فيها لا تنزع للكشف عن الطاقة النفسية بقدر ما تكشف عن شيء مدرك مثل القمع ، واظهار
 العواطف من خلال التعبير والإشارة يجعلها أقرب إلى الصورة الكاريكاتورية (كما في أفلام ريفا
 Revah بصفة خاصة) . كما أن غالبية أفلام « البيروكاس » تجمع بين التصوير في الاستوديو
 والاماكن الحقيقية وغالبا في الأحياء الفقيرة وبصفة خاصة جنوب « تل أبيب » و « يافا » إلا
 أنها لا تسعين كثيرا بالهواة إذ تستخدم مناظر الحركة في الخلفية (إلى مشاهد السوق كما في فيلمي
 « المحامي » The Advocate (1973) و « مخني منتصف الليل » ، كما تبدو شوارع الأحياء
 كخلفية لمشاهد مطاردة السيارات كما في فيلم « أزولاي رجل البوليس » (1971) ، أما التصوير
 الداخلي لمنازل شخصيات السفاردية فتبرز الفقر وبساطة الحياة الاجتماعية وحيث تنكس الغرفة
 الواحدة بالكثير من سكانها وتعود للفوضى كلا من الصورة وشريط الصوت، ومع هذا تبدو الألوان
 دافئة وناعمة تنفق مع رسم شخصيات السفاردية « الأسرية والحنون والجديرة بالثقة » . وعلى
 النقيض من هذا تبدو منازل الأثرياء من الاشكنازيم حيث المساحة الضخمة التي يسكنها قليل من
 الأشخاص مصحوبة بألوان باردة وأجاء مصطنع، تعبيرا عن الاغتراب والعالم البارد الذي تعيشه
 للشخصيات الاشكنازية والذين يتصفون بالنفاق والغرور والأنانية (تناقضات هذه الصور تنفق مع
 أنماط الاشكناز والسفارديم في إسرائيل) (٣٦) وللزواج من الاشكنازية في مثل هذه الأفلام في نهاية

(٣٦) ناحوم مناحيم : التوتر العرقي والتمييز الطائفي في إسرائيل ، ص ٦١-٦٢ .

الفيلم يعنى اكتساب السفاردي لوضع اجتماعي دون أن يفقد أو تفقد هويته . ومنذ السبعينيات أبدى المخرجون تعاطفا في خلق صورة إيجابية لهم وتمثل شخصية « صلاح » بدفنها وأمانتها في فيلم « صلاح شابتي » نموذج لولي لأبطال أفلام « البيروكاس » منذ منتصف الستينيات ، على النقيض من صورة الاشكنازي التي تتصف بالبرودة والرياء . وهي أفلام تقدم ملانا للهروب للبرولينارييا المسحوقة وطبقة العمال (اليهود) ، والى حد ما البرجوازية الشرقية للصغيرة . وهذه النزعة الهروبية مرجعها للرغبة شبه المثالية لسد الفجوة في المجتمع الاسرائيلي .. ومن ثم إشاعة صورة المساواة العرقية / العرقية والتضامن والتسامح الجماعي . وبما أن غالبية جمهور هذه الأفلام من الشرقيين فإنها بالضرورة تتعرض للتوترات العرقية والاجتماعية ، وفي عالم المضطهدين فإن المضطهد oppressor في حضور دائم (وتاريخي) لزاء من يقع عليهم الاضطهاد والقمع إما بالاندماج معهم أو التمرد عليهم ، بهذا المعنى تتميز أفلام « البيروكاس » بما يسمى « باخنين » بالكاهة ، الكرنفالية ، فالمهمشون يضحكون بازدياء على الأقرباء الذين يمثلون في الفعل الجماعي الشرقي مركز الاضطهاد . ومن هنا تبدو في هذه الأفلام مواقف تبدو فيها للشخصية السفاردية التي تتصف غالبا بالغلظة إلا أنها تحمل قلبا من ذهب (كاسيلان .. دعنا ننفق مليون Let's Blow million أو شخصية Schlemiel المحب للحياة والمساخر من ذاته) (اليوم فقط ٧٦- « نصف مليون أسود » ٧٧) يخدع البطل الاشكنازي بمساعدة أصدقائه . و « السفاردي » فيها يخدع الاشكنازي سواء كان فردا (مثل مفتش البلدية المتجهم أوالدكتور في فيلم « اليوم فقط ») .. أو يخدع ويتعاهل على المؤسسة (بنك اسرائيل في « دعنا ننفق مليون » والبوليس في فيلم « أرفدكاه ٦٧ » أزلوي رجل للشرطة) أو يخدع النظام بأسره بطرق ملتوية عن طريق اصفاء الاشكنازية على اسم العائلة كي ينجح في عمله (نصف مليون أسود) ، وكذلك فإننا نجد في فيلم « اليوم فقط » للمخرج زائيف رفاح البطل ساسون (زئيف رفاح) بائع الطعام (البنادوره) في سوق « ماهان يهود » وهو أحد أسواق - في القدس - وقد اغتصبته امرأة برجوازية من سكان ضاحية ريهافيا Rehavia إحدى ضواحي القدس الثرية فيصبح : اليوم فقط ! وهي صيحة تعني أنه للطماطم رخيصة اليوم فقط ، إلا أن الصيحة هنا تأخذ دلالة أخرى هي للفرصة غير المتوقعة جنسيا واجتماعيا . ومن ثم فهو يشبع بهذا اشتهاه للطماطم والجنس (والفيلم يتضمن تورية أخرى لأن كلمة لجانانيا agvania بالعبرية تعني الطماطم و « أجافيم agavim تعني « للفزل ، ويشتركان في جذر لغوي واحد هو AGV) . وعندما يعود زوجها الطبيب متذكرا من وجبة الطماطم المفروضة عليه ، فإنها تخفي « ساسون » الذي نرى

من خلاله مايجرى والذي تتعاطف مع وجهة نظره، وهكذا وبضربة واحدة يחדش المهمش رجل المركز والحظوة أكثر من مرة .. فهو يفرز بزيونة ليضاعته .. وهو مرغوب فيه من المرأة التي يخدمها (صورة مجازية للنخبة التي لا ترى أن مثل هذا الشخص يمكن أن يكون له علاقات غرامية) ، وأخيرا يحصل على علاجا مجانيا من زوجها لصديقه المريض (٢٧) (جاك كوهين) . يمثل هذا القلب reversal اللبنة القوقية يتحول للموقف الجنسي إلى كوميديا سياسية .. بمعنى أن العقدة اللبديية (الشهوانية) تتحول إلى العند - التمثيل للرمزى لموقع التفوق الاجتماعى، مع الربح المادى والتضامن الأخرى وقد تحققت كلها رغم انف الاشتكازى . ورغم أنه شخصيته غير مزودة، إلا أنه ينتمى بموقعه الاجتماعى إلى المؤسسة الحاكمة . لقد استطاع الطين السياسى المهمش بهذا أن يقهر خصمه على الفراش (فى غرفة نومه) وأن يكتسب رمزيا وبطريقة كرنفالية القوة والسلطة . وبهذا فإن مشاهدة مثل هذه الأفلام تصبح نوعا من العلاج النفسى بضحك فيها المهمش ليس على عجزه فقط، بل وعجز من يحتل مركز القوة .. وهو ضحك جماعى يمنحهم لونا من ألوان الحرية . وفى غالبية معظم هذه الأفلام ينتهى الصراع والتوتر العرقى / الطبقي بالنهاية السعيدة تتحقق به المساواة والوحدة عن طريق الزواج . فالتكامل الاجتماعى يحلم به عبر الجنس ، والزواج الذى قد ، يسد الفجوة ، يشهد بالتوافق والانسجام العائلى وهوماتعبر عنه أغنية ، كلنا يهود ، فى فيلم ، كاسابلان ، أو أغنية ، من أجل الأمة والشعب ، فى فيلم ، سالومونيكو ، - ١٩٧٣ - . فالنزعة العاطفية تجاه القومية فى بعض هذه الأفلام تسمى ، أسطوريا ، على العرقية والتمييز الطبقي ، إلا أن غالبيتها تعبر عن الاتجاه السائد بأن الفروق الثقافية والتمييز الطبقي سوف يختفيان مع جيل الشباب عن طريق الزواج بصفة خاصة ، كما فى زواج أبناء رجل للتأمين للثرى فى فيلم ، كاتز وكاراسو ، Katz and Carassu - ١٩٧١ - أوبين ابنة الصمال وابن الطبيب فى «سالومونيكو» . وفى فيلم ، كاتز وكاراسو ، فإن القلة من أثرياء السفارديم الجدد الذين ظهروا فى أعقاب حرب ١٩٦٧ تصبح هى الممثلة لكل السفارديم ، فابنى ، كاراسو ، يتزوجان من ابنتا ، كاتز ، لأنهم من الصابرا مع فروق ثقافية طفيفة (يمكن أبائهم) ، ومع هذا فهم يحمل احتفاء ضمنيًا يتواصل السفارديم عبر الأبناء الذين سيحملون اسم العائلة (٢٨) .

(٢٧) فى أفلام ريفاه Revah مثل ، لليوم فقط ، و ، بابا ليون ، تقدم صورة الاب السفارديم فى صورة مغايرة ، حيث يبدو عاجز الحيلة مع أولاده ومحبيا حنوناً رغم قسوة ظروفه . وهى صورة يقدمها المخرج ، فريد ستاينهارث ، فى فيلمه ، سالومونيكو ، عن أب عامل -

(٢٨) يهودا نيمان ، درجة الصخر فى السينما مجلة Kolnina (سبتمبر ٧٩) ، ص ٧٣ .

لن كل ما يملكون من النهاية هو فخر رمزي باسم للعائلة، في حين أنهم في الواقع قد اندمجوا في شفرات الصابرا - الاشكناز. وبعد أن رحب الاشكناز بالسفارديم أخيراً تحول تاريخهم إلى مجرد فولكلور، غريب، وفيلم، كاسابلان، المقتبس عن مسرحية، ولجال موسيلزون، التي عرضت في الستينيات والذي يحمل بطله اسم المسرحية (ياهورام جاعون) يحاول البطل إثبات جدارته لحب امرأة بولندية من الصابرا (إفرايم لافي) ويأثني ليس، حيوان أسود، schwanze khaye وهو تعبير ياديش شائع يصم السفارديم وهو ما استخدمه الفيلم في وصف، كاسابلان (رفاقه)، بل إنسان أمين له كلمة kavod (تعني بالعبرية، كرامة، وهي أيضاً عنوان أغنية مشهورة في المسرحية الموسيقية) بشهادة رفيقه وابن بلاءه (أريا الياس). وكما يبين الفيلم أن، كاسابلان، زعيم للعصابة هو واحد من أبطال حرب ١٩٤٧ والذي منحه بحياته من أجل إنقاذ قائده الذي ينتمي للطبقة العليا. وما أن تدرك الفتاة وأسرتها وطنيته وإنسانيته حتى يكسب شرعية الصعود إلى أعلى السلم الاجتماعي.. بقبوله زوجها، وقد منح للشرقيين - بعد ثورة الفهود السود - شرف التعبير عن آرائهم ولكن في حدود، كما يبدو من غضب، سالومونيكو، إزاء التمييز الذي يعانيه السفارديم، وعن المساعدات التي يتلقاها المهاجرون الجدد من الاشكناز بدلاً من المهاجرين الشرقيين الفقراء وكبار السن من الذين سبقوهم بثلاثة عشر سنة (في فترة، الليكود، عبروا عن كرامتهم برفضهم تغيير اسم العائلة ليصبحوا اشكنازا من أجل الحصول على مزلياً أكثر، كما نجد في فيلم، سراجا كاتان، Shraga Katan - ١٩٧٨ - اخراج زئيف ريفاء، وكذلك في معارضته لدرث للبيروكاس، وفي إثاره الزواج من فتاة سفاردية تنتمي لبلدة، كيريلت شعونا، الفقيرة عن الزواج من ثرية من تل أبيب. ومع هذا فإن مثل هذا الاحتجاج في فيلم، سالومونيكو، و، كاسابلان، هو احتجاج سطحي عادة ما يتفق مع ايدولوجية التكامل والتي تفترض فيها نهاية لمثل هذه الصراعات، وكما لو أن الزواج المختلط غريب، Westernization الشرق كافيان لإصلاح البنية السياسية والاقتصادية السائدة. وهم بهذا أشبه بالسياسيين وعلماء الاجتماع الاسرائيليين ممن يؤيدون هذا البناء باعتبار أن الزواج المختلط سوف يمحو المعنويات العرقية. والنهايات السعيدة في هذه الأفلام تنبئ حلاً، خرافياً، بل هي في الواقع أكثر وضوحاً بين أبناء الجيل الثاني من الاشكنازيم والسفارديم (بين الذين نشأوا وتربوا في اسرائيل وجيل المهاجرين) ذلك أن نفس العملية التي نجم عنها تقسيم العمل حسب العرق في الخمسينيات والستينيات مازالت آلياتها تعمل على إعادة إنتاج هذا التقسيم (٢٩). وبرغم هذه الاتجاهات في أفلام، البيروكاس، فإنها تبدو متضاربة وغير متجانسة الأشكال، إذ

(٢٩) سوارسكي: يهود الشرق في اسرائيل.

بينمانجد عند ، زيف ريفاه ، إيراز عنصر البارودي Parody في المزج بين الجد والهزل، نجد ، جورج أوفاريا ، يقدم إسرائيل في أفلامه كما لو كانت من ، ليالى ألف ليلة وليلة ، ، في حين نجد في أفلام ، أفزام كيشون، وبوجه خاص في فيلميه الكوميديين ، صلاح شاباتي، و ، أرفنكا Arvinka، وفي ميلودرامات مناحم جولان مثل ، فورتونا، و «ملكة الطريق» نوع من ، شرق الشرق ، Orientalize the orient .. أي أن المخرجين (الاشكناز) لا يترعون لتصوير الشرق كما يتخيلوه فقط، بل وأيضا إعادة إنتاج واستنساخ تفسير المؤسسة الحاكمة حول ، تخلف ، الشرقيين ، وباستثناء ، أوفيديا ، و ، ريفا ، فإن غالبية مخرجي هذه الأفلام من الاشكناز مثل «مناحم جولان ، و ، أفرائيم كيشون ، و ، زليرج ، و ، فريد سناينهاردت، و ، يولديفيدسون» ، هذا اللاتكافؤ العرقي يبدو بشكل خاص في أفلام ، البيروكاس، في فترة الستينيات حيث يمثل الاشكناز من منجليها وممثليها وموسيقيا ومخرجيها وكتابها الغالبية العظمى . وكمثال فإن فيلم «صلاح شاباتي» من إنتاج جولان وسيناريو وإخراج كيشون وبطولة «توبول» ، في حين لعبت دور زوجة «صلاح» في الفيلم الممثلة «استير جوينبرج» . كما أسندت أدوار البطولة في «فورتونا» لـ «أهرفاجرين» و ، جيلما الماجور، في حين لعب دور الابن الممثل الفرنسي «بيير براسيه» ، كما قامت «جيلما الماجور» بطولة أفلام ، ألدورادو، (١٩٦٣) و ، عزيزي مارجو ، و ، ملكة الطريق ، في نفس الفترة أسند للسفارديم أدوار العرب، وبهذا فنحن إزاء لون من الإحلال العرقي في أسفل السلم الاجتماعي يتجاهل فيه حق العرب والسفارديم في تمثيل أنفسهم . وكما في الفيلم والواقع فإن المؤسسة تأخذ على عاتقها مهمة الحديث عن السفارديم الذين حرموا من هذا الحق محليا وعالميا.. تماما كما يدعى الخبراء من المستعمرين بأن من حقهم التحدث نيابة عن ، البدائيين وأهالي ، المجتمعات، التي يدرسونها، وعلى هذا فإن السياسيين وعلماء الاجتماع والكتاب والمخرجين من الاشكناز يتحدثون نيابة عن السفارديم . وقد كان لهذه الأفلام تأثيرها على الصورة العامة لهم تتعدى الأطر السينمائية . وكمثال فإن اسم «صلاح شاباتي» صار جزءا من اللغة اليومية والتي تقترب بالمهاجرين من السفاردي في الخمسينيات والذين عاشوا في «المعبرة» || معسكر مؤقت من الخيام أقيم على عجل) ، كما صار يحمل جماع السمات ، الأساسية ، لأي سفاردي بحيث صارت كأنها «واقع حقيقي» . والإيديولوجية المسيطرة التي تصيغ هذه الأفلام متغلطة بين يهود الشرق أنفسهم وفي تقبلهم لهذه التحيزات التي تقدمها هذه الأفلام كالادعاء مثلا بأن الاشكناز بحكم مستولاهم الفكري الرفيع يتبوأون مراكزهم الاجتماعية . وبهذا فإن «الخرب» لم يعد يمثل «الشرق» فقط بل عليه أيضا أن يرى نفسه من خلال مرآة الغرب المشوهة .

هذا لا يقل من الدور الإيجابي لأفلام تناولت السفارديم خاصة خلال الستينيات عندما كانت الدولة تعتبرهم غائبين أو - في أحسن الحالات - يعيشون في قراغ. ففي المدارس كان محظورا دراسة تاريخ وأدب يهود الدول العربية والإسلامية، كما دعمت وسائل الإعلام المطبوعة والاذاعة المملوكة للدولة هذا الانطباع عنهم وضرورة إعادة تطبيعهم اجتماعيا، re socialization واندماجهم في هرايين الاشكناز. وحتى الآن فإن الموسيقى الشرقية (وحتى بين الفلسطينيين) قد حوصرت .. عنبارها ، فولكلورية، مقابل الموسيقى ، العالمية ، ولم تحظ سوى بربع عدد ساعات الإرسال الموسيقية في المحطات الحكومية. ضمن هذا السياق يمكن فهم شوق ، السفاردي ، لرؤية أى شكل من التمثيل السينمائي له - حتى لو لم يكن معبرا عنه، وهي الحاجة التي ساعدت على نجاح أفلام البيروكاس الأولى. وهناك زعم بأن الأفلام الكوميديية هي أكثرها شعبية ذلك أنه وقبل ظهور فيلم ،صلاح شاباني، قدم جولان فيلمه الدرامي ،الدورادو، وحقق نجاحا (٢٦٥ ألف ليرة اسرائيلية و٦١٨ ألف مشاهد)، وكان نجاحه حافزا للصناعة في تقديم السفارديم ضمن سياق الصراعات الإثنية. إلا أننا رأينا احتقار النقاد لها باعتبارها ، بذيئة ، شعبية. وليس غريبا أن يتعامل عدد رواد هذه الأفلام في أواخر السبعينيات مع صعود ، الليكود، للسلطة .. ذلك أن ، الليكود ، رغم أنه لم يحسن من وضع السفارديم فإنه على الأقل قد تسامح إزاء ثقافتهم ، ولقد كان لانتصار الليكود دلالة النفسية والجماعية لأنه استطاع التخلص من حزب العمل الذي احتكر السلطة منذ قيام الدولة (وبشكل جزئي منذ فترة اليشوف)، نظام نخبة يتبنى سياسات عنصرية ويبدى الازدراء لهم . ومهما تكن خطايا ،الليكود، فقد منحهم نوعا من حرية التعبير عن ثقافتهم قل من نزعة الهروب النفسية التي كانت تمنحها لهم أفلام ، البيروكاس ، . ورغم أن الصندوق القومي للأفلام التسجيلية والدراما التسجيلية قدم أفلاما عنهم كنموذج للتكيف مع الحداثة Modernity فإن تبني السينما التجارية في الستينيات لهم كان له أكثر من دلالة ضمنية هامة . أولا: إن تقديم يهود الشرق على الشاشة وانتشار هذه الصورة في أكبر دور للعرض كان له دلالة لبلد صغير وبصناعة ناشئة يمثل فيها عرض أى فيلم اسرائيلي احتفاء وطنيا. ومن ثم لا يعرض لنقد حاد.. خاصة في فترة ما قبل السبعينيات . ثانيا: ظهور أبطال من السفاردي يعني اعتراف صناعة السينما بمدى قدرتهم الاقتصادية حيث يمثلون غالبية السكان. وهو قطاع يمثل جمهوره إمكانية زيادته لأن غالبية من الشباب . هذه القوة الاقتصادية ومهما كانت محدوبيتها - كان لها مغزاها في بلد تشجع فيه وزارة التجارة والصناعة الصناعة للسينما عن طريق عائد الضريبة Tax returns على التذاكر . ثالثا: إن

الاعتراف بهذا الواقع الاقتصادي يعنى مراعاة المخرجين فى إضفاء مزايا لجمهور السفارديم، ليس فقط مجرد الحديث عنهم، بل وأيضاً إظهار التعاطف مع مشاكلهم، وفى بعض الحالات - خاصة فى أفلام اقرايم كيشون صاحب هذا التعاطف نقداً للمؤسسة - وعلى هذا فإن هذه الأفلام كانت تختلف عن أفلام الدراما التسجيلية الرسمية كـ فيلم «مدينة الخيام Tent city (١٩٥٧)» الذى قدمه «باروخ دينار»، كمنتج وسيناريسيت وإخراج «ليوبولد لاهولا»، وقد أنتج الفيلم لحساب المنظمة الصهيونية «كيرين هايسود Keren Hayesod» والذى يقدم اليهود للشرقيين بصورة ابوية - إنسانية مع تقديم صورة مثالية للمهاجرين من الاشكناز. والنزعة الأخلاقية النقيضية للقصة تحذو حذر الرأى الاثنراكية، وفى الثناء على كرم المؤسسة للدعاية عن «بوتقة الانصهار» حيث الإشادة بنجاح السفارديم فى عملية تطويرهم وكذلك الاشكناز لسبرهم على رفاقهم من المواطنين «المتخلفين». ورغم اهتمام القطاع الخاص بالجمهور السفاردى إلا أنها نزعته إلى «شرقنة الشرق» Orientalized the Orient ورددت نفس التفسيرات حول تخلفهم. وسواء كانت نوعيتها كوميدية كما فى فيلم «صلاح شاباتى» أو ميلودرامية - فورتونا - فإن مثل هذه التفسيرات كانت غالباً ما تقدم من خلال منظور إنسانى، وبهذا كانت تقدم ما يمكن أن يطلق عليه وهم - بصرى مزيد لهم. وفى فيلم «كيشون» بصفة خاصة فإن للنقد الساخر ضد المؤسسة كان يدعم هذا الوهم. والتحليل النصى الدقيق للفيلم الكوميدى «صلاح شاباتى» والميلودرامى «فورتونا» اللذين وضعنا الأساس فى تمثيل الشرق سوف يوضح جوهر هذه للصياغة التى سترها فى الأفلام الأخرى.

(صلاح شایبائی) - ۱۹۶۴

Sallah Shabbati

لا يعتمد فيلم ، صلاح شلياني ، أهميته من تناوله لمثل هذا الموضوع - فقد سبقه ، جولان ، بفيلمه الأول ، أندورادو ، - بل لأنه حقق نجاحا غير مسبوق . كما شجع على إنتاج سلسلة من الأفلام تتناول موضوع التوتر بين الاشكناز/ السفاردي ، ويعتبره البعض النموذج الأصلي archetyp لأفلام البيروكاس . لذا فمن المفيد - إلى جانب مناقشته - معرفة ربود فعل المؤسسات والنقد السينمائي لنهكمه للجزئي وصورة الشرق كما قدمها الفيلم . وقد حقق الفيلم نجاحا ساحقا في اسرائيل وحدها عام ١٩٦٤ - شاهدته ١٠٠ر ١٨٤١ متفرج وهو ضعف ما حققه نجاح أى فيلم آخر، في حين بلغت تكاليفه ٢٣٠ ألف ليرة اسرائيلية وهي ميزانية متواضعة نسبيا (٢٠) - بل وحقق نجاحا عدد عرضه في الخارج عرض لمدة ستة شهور في صلالة ، كارينجى ، الصغيرة بنيويورك ، وشرح للأوسكار وفاز بجائزة اتحاد الصحافة الأجنبية في هوليوود كأحسن فيلم أجنبى . كما عرض في افتتاح وختام مهرجان برلين السينمائي، إلى جانب فوزه بالعديد من الجوائز، كجائزة أحسن ممثل وسيناريو في مهرجان سان فرنسيسكو عام ١٩٦٤ ، كما عرض في مهرجان ، فيينا ، عام ١٩٦٦ وأقيمت أمسية أدبية لمؤلفه ومخرجه افراتيم كيشون ، وهو مهاجر مجرى تقسم أعماله بالسخرية والفكاهة التى ترجع لتراث أوروبا الوسطى . ويقوم الفيلم على خمسة اسكتشات كتبها .. خاصة اسكتش ، زيغى وهابوبا ، Zigi and Huhoba ، كانت فرقة ، هاناهاال، Hanahal العسكرية قد قدمتها في الخمسينيات، ومن بعدها فرقة ، للبصل الأخضر(*) Green Onion ، ولعب البطولة في كلا العرضين الممثل ، توبول ، كما أُنِيت الاسكتشات فى الاذاعة بنجاح، وعرضت فى العديد من قنوات التلفزيون الاوربية . وتجرى أحداث الفيلم أثناء الهجرة الجماعية فى الخمسينيات حيث تعيش أسرة ، صلاح ، للكبيرة فى ، المعبرة ، ma'abara ، وهي معسكرات مؤقتة مكدسة

(٣١) عن احصائيات لوزارة التجارة والصناعة .

■ | إحدى الفرق المسرحية التي تعتمد على تقديم المشاهد الساخرة معظم أعضائها من فرق الترفيه العسكرية واستمرت لفترة قصيرة من عام ٥٨ - ١٩٦٠ وكان من أبطالها : حاييم توبول - انظر : د. شكرى عبد الوهاب: المسرح اليهودي - ١٩٩٦ - (استرجع).

بالمهاجرين لتجدد من ذوى الأصول الشرقية والذين يعيشون فى ظل ظروف صعبة، والمفروض أنها إقامة لفترة قصيرة، لكنهم يعيشون فيها لسنوات. و، صلاح، بطل الفيلم كسول ومحبوب لايجيد سوى لعب النرد - الطاولة - واسمه العربى يشير إلى أنه يهودى - عربى كل أمتعته هو تحقيق الوعد بالإقامة فى سكن دائم أو، شيكون، Shikkun. وحتى يتحقق هذا الوعد يقوم بأكثر من عمل .. مثل صيد كلاب الصيد، الليولدوج، من الكيبوتز وبيعها لأسرة برجوازية فقدت كلبها .. أو بيع صورته فى الانتخابات للأحزاب المتنافسة، أو بيع ابنته الجميلة لمن يدفع لها مهرا أكبر، ومن خلال هذه الحبكة الرئيسية يوجه المخرج سخريته الحادة إلى المؤسسة الإسرائيلية. وهو الهجاء الذى يمكن فهمه ضمن سياق فترة نهاية الخمسينيات والستينيات عند عرض المسرحية على المسرح ثم السينما. فطوال هذه الفترة كانت أسطورة، الصابرا، و، الكيبوتز، باعتبارهما جوهر الهوية الاسرائيلية - كما رسمها منظرو الصهيونية - محل إجماع من الجميع، وغير قابلة للنقاش، وهى الصورة المثالية التى مازالت تقدمها السينما. من هنا كانت صدمة صناعة النقد السينمائي - التى تشارك المؤسسة هذا الإجماع - فى تصوير الفيلم، غير الموفق، ... للبقر المقدس، من المؤسسات مثل الكيبوتز، وصندوق اليهودى القومى. وهو التشويه الذى يبدو على مستوى رسم الشخصيات والأداء. فكل شخصيات الفيلم - سواء كانت من الاثكناز أو السفاردي - تبدو فى صورة ساخرة وغريبة تكبر الضحك. فاكل يتحرك ببطء وشريط الصوت المصاحب له يزيد من وقع خطواته وعاملة الكيبوتز، تبدو غبية .. ضحكاتها أشبه بالفواق، وموظفو الكيبوتز، من البيروقراط لا يتسمون بروح الدعابة .. حيث تبدو للمرأة بصفة خاصة فى صورة كارىكاتورية، والزوجان البرجوازيان بملوكهما المبالغ فيه بغيران للضحك فى عنايتهما بكلبهما.

وقد أدى نجاح الفيلم إلى تقليد السينما التجارية له فيما بعد ممثلة فى أفلام البيروكاس الكوميدية. كان هدف، كيثون، من هذا الأداء الكاريكاتورى والمحاكاة الساخرة Parody فى رسم شخصيات الفيلم سينمائية ونزعته الكرنفالية Carnivalization سياسيا إزاء جوهر الخطاب الاسرائيلى الرسمى المثالى والمنافق. ومن ثم فإن الفيلم حطم الصورة المثالية و، اسرائيل الجميلة، عبر أشكال جمالية تابعة من أعياد واحتفالات الطبقة الشعبية للفقيرة، كما خرج عن الإجماع حول صورة اسرائيل، ليس فقط بتصوير الاسرائيليين فى حياتهم اليومية لوفى ميدان المعركة، بل وبصورة تتعارض تماما مع صورتهم التقليدية فى تعلق الذات. وعلى مستوى المضمون فقد أثار الفيلم ربود أفعال عنيفة فى تشويه أسطورة مزاعم حزب العمل، حيث يبدو جيل الكيبوتز، فى الفيلم

كبير قراطيين ينقسمون إلى جيل القتل من أصحاب الخبرة الذين يشغلون الأمانة وعمال ، بسطاء ، وهو التقسيم الذي يتعرض مع خرافة التضامن الاشتراكي والمالية الجماعية . فالفيلم يقدمهم غير ميلين بالظروف الصعبة التي يعيشها جيرانهم من فقراء « المعبرة » ، في مشهد اجتماع تقترح سكرتيرة الكيبوتز - زهاريرا هاريفاي - تبني قضية سكان المعبرة ولذا بهم يرفعون أيديهم جميعا بالموافقة بطريقة آلية ، في نفس الوقت الذي يواصلون فيه ممارسة لعب النرد وشئونهم العادية . ومع هذا فلا أحد منهم يتطوع بالعمل لمساعدة سكان « المعبرة » ، والاثنان اللذان تطوعا تم اختيارهما بالصدفة ، حيث كانا مستغرقين في الحديث لدرجة أنهم خفض أيديهم عندما تم الاقتراع الثاني . ومع هذا فإن السكرتيرة تعرض الأمر كأحسن ما يكون قائلة في صوت كله ثقة بالنفس كمادة جيل الكيبوتز: لقد برهنتم ثانية على تضخم الأيدولوجي ، وهكذا تذهب الباحثة الاجتماعية - جيلا الماجور ، مترددة إلى « المعبرة » ، ولأن تبدأ في توجيه أسئلتها للبيريوقراطية حتى تجد نفسها عاجزة عن التواصل معهم . ففي حين يبحث « صلاح » عن مساعدة اقتصادية ملموسة ، تحارب البحث عن طفولته والتي قد تكون سببا في وضعه الحالي . وفي قلب « كرنفالي » للأدوار يتحول صلاح الأمي الفقير هو المعالج النفسي لها حيث تشكو له وضعها المأساوي في « الكيبوتز » حيث عليها أن تشارك اثنين في غرفتها - وعليه هو عائل الأسرة الكبيرة التي تعيش في غرفة واحدة أن يتعاطف مع « محنتها » ، وعلى النقيض من ادعاءات الكيبوتز بالاشتراكية والمساواة في العمل فإنهم يستطيعون بالأيدى العاملة الرخيصة من جيرانهم في « المعبرة » (كانت مثل هذا الصورة في بداية الستينيات تمثل صدمة صارت الآن قضية هامة ضد نظام الكيبوتز كمؤسسة) .

رغم أن فقد تم استئجار صلاح لحمل خزانة ملابس ، ونظرا لعدم وجود ميزانية رسمية في الكيبوتز لدفع أجور عمال من الخارج يقررون دفع أجره من ميزانية للماشية . وعندما يطالب رئيسهم البيريوقراطي المتشدد بمساعدته في حمل خزانة الملابس يقابلون لولمه باللامبالاة ، على عكس الصورة المشهورة عن نضحيات سكان الكيبوتز . . . وانتقل خزانة الملابس مكانها ، ومع قرب نهاية الفيلم نكتشف أنها تحولت إلى عشة للدجاج! ثم إلى مكان للتبادل التجاري حيث يجلس البطل وهريحسي في حرس مهر ابنته الذي دفعه له خطيب ابنته ، لكن لموه حظه يضطر لإعادته حيث يدفعه مهرأ لخطيب ابنته - فتاة الكيبوتز . وهو موقف نسيقه مناقشة سياسية تثير الضحك عندما تعرض المرأة للبيريوقراطية على اشتراك أي من سكان الكيبوتز في عملية اضطهاد المرأة ببيعها طبقا للتقاليد الشرقية ، محذرة إياهم بأن هذا الإجراء سيجعل سكان « المعبرة » وانضمين لأي عمل

منتج كى يبيعوا بناتهم بالجملة وبأسعار السوق للسوداء . وتشير أخرى بأن مشروعات الكوميون ، يجب أن تكون مشاعا بين أفرادها وحيث لا تتوافر ميزانية لشراء نساء . ويعلق العريس الشاب الذى ينتمى للكيبونز بأن هناك سابقة تمثل هذا الاجراء .. حيث قام الكيبوتز بمثل هذه العملية نيابة عن أحد أفراد الكيبوتز حيث اشترى له فراشا . وكان هو الوحيد الذى ينام عليه .. . وهى تناظر Analogy غير مقصودة بين العروس والفراش أثارت عاصفة من الضحك . كما يصور هو الفيلم الأحزاب السياسية أيضا فى صورة ساخرة ، ففي المشهد الذى يتضرع فيه ، صلاح ، الى الله لمساعدته تتحرك الكاميرا فى لقطة ، تلت ، وهيركع أمام لافتة تشير إلى قرب اجراء انتخابات الكنيست ثم تنتقل على وصول سيارة نقل أعضاء حزب ما إلى ، المعبرة ، (وهو أمر نادر الحدوث) ، ولخبرتهم السابقة بالانتخابات المزيفة يبحث عضو الحزب بملابسه الأنيقة عن قائد ، المعبرة ، وما أن يشاهده يرقص ويغنى فى المقهى حتى يتبدلان الإشارة بأنه الشخص المطلوب .. . والفيلم بهذا يؤكد على مدى خبرتهم فى الفساد . وهو يذكرنا بمشهد مقهى بيرايوس الشهير فى فيلم ، أبدا الأحد ، - ٦٠ - ، جول داسان ، وينتهى مشهد لقائهما بلقطة قريبة على ، صلاح ، ثم لقطة قريبة لظهره وهو يسير مبتعدا عن الكاميرا فى ألفة مع مندوبى الحزب وهما يعداه بمنحه سكنا دائما ، شيكون ، مقابل صوته . وهو نفس الاتفاق الذى يعقده ، صلاح ، مع أحزاب أخرى ! (لاحظ أن الأول يرتدى زيا رياضيا بسيطا يقترون بالكيبوتز مع غطاء الرأس ، تمبل ، ، فى حين يرتدى الثانى بدلة أوربية وقبعة وهو ما يشير إلى جماعات وأحزاب سياسية محددة فى إسرائيل) . ويستلجج يدعو صلاح وزوجته أن يبارك كل الأحزاب فى إسرائيل لكرمها فى منحهما سكنا ، وسرعان ما يكتشفان فيما بعد أن القضية أكثر تعقيدا من هذا . وفى أثناء عملية الانتخاب يقوم كل مرشح برشونه بهدايا بسيطة مما يجعله يعاود الوقوف فى الصف لمزيد من الهدايا . وما أن يحين دوره للإدلاء بصوته حتى تنتقل الكاميرا فى حركة ، بان ، من وجهة نظره إلى مرشحي الأحزاب المختلفة وكل منهم يشير إليه بيده أودجه بأمل أن يعطيهم صوته . فى حين يغمز إليه أحد المرشحين للبيروقراطيين لافتا انتباهه لعلم إسرائيل ! وأخيرا .. . وبعد أن يتسبب فى تعطيم كابينة الاقتراع يعطى صوته أكثر من مرة لكل المرشحين حفاظا على وعددهم مما يتعذر معها ادخال ورقة الانتخاب فى الصندوق المقدس ، الأمر الذى يبطل صوته . ولا يحصل ، صلاح ، على السكن أخيرا إلا بعد نصيحة سائق تاكسى من الكيبوتز الذى يقول له : : . انك تحصل دائما على ما لا تريده .. . ومن ثم ينظم مظاهرة ضد ، الشيكون .

كبيروقراطيين ينقسمون إلى جيل للقدامى من أصحاب الخبرة للذين يشغلون الأمانة وعمال ، بسطاء ، وهو للتقسيم الذي يتعارض مع خرافة التضامن الاشتراكي والمثالية الجماعية . فالفيلم يقدمهم غير مبالين بالظروف الصعبة التي يعيشها جيرانهم من فقراء « المعبرة » ، في مشهد اجتماع تقدرح سكرتيرة للكيوتز - زهاريرا هاريقاي - تبلى قضية سكان المعبرة وإذا بهم يرفعون أيديهم جميعاً بالموافقة بطريقة آلية ، في نفس الوقت الذي يواصلون فيه ممارسة لعب التردد وشؤونهم العادية ، ومع هذا فلا أحد منهم يتطوع بالعمل لمساعدة سكان « المعبرة » ، والاثنان اللذان تطوعا تم اختبارهما بالصدفة ، حيث كانا مستغرقين في الحديث لدرجة أنستهم خفض أيديهم عندما تم الاقتراع الثاني . ومع هذا فإن السكرتيرة تعرض الأمر كأحسن ما يكون قائلة في صوت كله ثقة بالنفس كمادة جيل الكيوتز: لقد برهنتكم ثانية على نضجكم الأبدلوجي ، وهكذا تذهب الباحثة الاجتماعية - «جولا الماجور» مترددة إلى « المعبرة » ، ومأل تبدأ في توجيه أسئلتها البيروقراطية حتى تجد نفسها عاجزة عن التواصل معهم . ففي حين يبحث « صلاح » عن مساعدة اقتصادية ملموسة ، تعادل البحث عن طفولته والتي قد تكون سبباً في وضعه العالي . وفي قلب « كرنفالي » للأدوار يتحول صلاح الأسي الفقير هو المعالج النفسي لها حيث تشكو له وضعها للأساس في « الكيوتز » حيث عليها أن تشارك اثنين في غرفتها - وعليه هو عائل الأسرة الكبيرة التي تعيش في غرفة واحدة أن يتعاطف مع « معتلها » ، وعلى النفيس من ادعاءات الكيوتز بالاشتراكية والمساواة في العمل فإنهم يستمعون بالأيدى العاملة للرخصة من جيرانهم في « المعبرة » (كانت مثل هذا الصورة في بداية الستينيات تمثل صدمة صارت الآن قضية هامة ضد نظام الكيوتز كمؤسسة) . وكمثال فقد تم استئجار صلاح لحمل خزانة ملابس ، ونظراً لعدم وجود ميزانية رسمية في الكيوتز لدفع أجور عمال من الخارج يقررون دفع أجره من ميزانية العاشية . وعندما يطالب رئيسهم البيروقراطي المنشدد بمساعدته في حمل خزانة الملابس يقابلون لوامره باللامبالاه ، على عكس الصورة المشهورة عن نصحيات سكان الكيوتز .. ولتظل خزانة الملابس مكانها ، ومع قرب نهاية الفيلم نكتشف أنها تحولت إلى عشة للدجاج ! ثم إلى مكان للتبادل التجاري حيث يجلس البطل وهو يحس في حرص مهر ابنته الذي دفعه له خطيب ابنته ، لكن لسوء حظه يضطر لإعادته حيث يدفعه مهرأ لخطيب ابنته .. فتاة الكيوتز . وهو موقف تسيقه مناقشة سياسية تثير الضحك عندما تعرض المرأة البيروقراطية على لشرك أي من سكان الكيوتز في عملية اضطهاد المرأة ببيعها طبقاً للتقاليد الشرقية ، محذرة إياهم بأن هذا الإجراء سيجعل سكان « المعبرة » راضين لأي عمل

الفيلم المناهض للمؤسسة الحاكمة وشكهما في عرضه في الخارج. ومن السخرية أن يكون عنوان نقد نهاما، Nehama هو، الشعب يختار .. فيلم التخبية، يصور نزعة التعالي لزاء موقفه من جمهور الفيلم وفي لهجة لاتخلو من القصة كتب، جانوث، : حتى في الكاريكاتير فليس كل شيء مسموح به. فهناك الكاريكاتور الذي يبرز أنف لليهودى، وهناك الكاريكاتور الذي تمثل فيه إسرائيل في صورة عضو، الليالماخ، - الذي يرمز أيضا إلى نوعية اتصايرا- كأحد الحالمين بين عمالقة العالم، فماذا نرى في هذا الفيلم؟ نرى بعضاً من ذوى الأنوف الطويلة جدا.. وهو يمثل عيبه الرئيسى. وإلا كيف صور الفيلم الصندوق القومى اليهودى؟ لقد قدمها على انها منظمة تجمع مالهبالخداع عن طريق زراعة غابات تسمى بأسماء اتيهود. (وانا كان الفيلم سيعرض في الخارج.. ترى ماذا سيفولون)، وماذا عن الاحزاب؟ كلهم في نفس حقبة الخداع والخيانة.. أما الكيوتز فهم مجموعة من الشباب الذين يستبد بهم وبعض ذوى الخبرة الذين يعضون على الجهامة.. أما عن موظفى الوكالة اليهودية فليسوا سوى مجموعة من البيروقراطيين^(٣٦). ويواصل الناقد مقالته مقارنا بين النص المسرحى الذى قدمه مسرح، فرقة الناهال، وه البصل الأخضر، وبين الإعداد السينمائى قائلا: إن النص المسرحى كان يحمل ويؤكد على القيم التربوية لمجتمعنا.. ويبدو أن اسم، صلاح، بطل الفيلم استخدم هنا كمجاز واستعاره لكل السفارديم.. من ناحية أخرى فإن الفيلم لا يحمل أى هدف تربوى، وعندما يكره، صلاح، ان يعمل مفضلا لعب الفرد فإن هذا يبدو مضحكا، إلا أننا في الفيلم نضحك على كل شيء وعن واقعا وليس مطلوباً أن نضحك على كل شيء، إن الفيلم يزيد من شعورنا باليأس وهو عيب الفيلم الرئيسى،^(٣٧).

وكتب ناقد صحيفة، الجيروساليم بوست، (قرأها من الدبلوماسيين والمهاجرين الناطقين بالانجليزية والجاليات الأجنبية.. فضلا عن مشتركها في الخارج، خاصة في بريطانيا والولايات المتحدة) معبرا عن شكوكه في عرض الفيلم بالخارج، باعتبار ان الفيلم منتج صناعى يمكن القول أن الفيلم لا يصلح سوى للاستهلاك المحلى وليس للتصدير، وهو نقد لايمبر عن رأيى فى التمثيل أو حتى فى التصوير (الفيلم من تصوير فلويديكروسبى) أردت فقط أن أقول لا يضيف أية قيمة لصورة إسرائيل فى الخارج،^(٣٨). وهو نفس النقد الذى يتعامل بسطحية مع، المشكلة العرقية، كما يقدمها

(٣٦) المرجع السابق: تعبير جملة when we came Back جملة نمطية تفرّد بين الأوساط البيروقراطية ومواقع الإدارة والسباسبين لأنها تذكرهم بما فجزوه من اعمال كتجفيف المستنقعات وأعمال التشجير.. وهى الجملة التى يستخدمها الفيلم على لسان البيروقراطية.. فضلا عن أن العبارة تشير إلى المركز الاجتماعى للمتحدث.

(٣٧) جانوث: الشعب يختار.

(٣٨) صحيفة جيروساليم بوست فى ٨ يونيو ١٩٦٤ وعلف فيلم صلاح شابانى فى لوشوف القدس لم يتمكن.

الفيلم على أن الحل يكمن في انتقال البطل من « المعبرة » إلى سكن دائم (شيكون) وباعتبار القضية التي يطرحها الفيلم من بقايا الماضي .. وعليذا لن ننظر إلى هذا الماضي ضاحكين .. غاضبين ، خاصة لنا الذين لم يعانون من هذه الفترة .. مثل هذا النقد الذي يتناول الفيلم من هذا الجانب فقط .. يتجاهل حقيقة أن نفس المشاكل التي يتناولها الفيلم مازالت موجودة رغم انتهاء فترة « المعبرة » رسمياً في الستينيات، بل وزادت تفاقمًا مع انتقال الخلاف والتوترات العرقية / الطبقية إلى داخل « الإسكان الدائم » ، وصدمة التعبير الساخر المؤسسة يأتي أحياناً مصحوباً بشغقة في غير محلها وبطريقة يبدو فيها الشعور بالتفوق على السفارييم . فالناقد « بيلزكي » يكتب ثانية في صحيفة « الهاميشمار » يقول : « لقد تابعت البطل وكل من حوله وقلبي يملؤه الحسرة . الحسرة لأن دولة إسرائيل في مراحل خلاصها الأولى كانت فاسدة .. قبيحة ولا إنسانية .. لأن رجال الكمبيوتر يظهرون في مثل هذه الصورة المشوهة وهي صورة لا ينافسه في تقديمها سوى العدو حاذق حيث يستقبل حفنة من البيرقراط عودة اخوانهم العائدين من جحيم الجيتو للوطن ، وحدث تظهر البرجوازية الاسرائيلية كلب هنال ، ولأن الاحزاب في إسرائيل لا تهتم فقط من خلال مرآة مشوهة لكونهم دياراً فجأة .. بل من خلال مرآة قبيحة تعكس صورة حياتنا ومنظمتنا العامة . وعليذا ان نفكر مرّتين قبل ان يمثلنا هذا الفيلم في الخارج » (٣٩) . لن نذكر الكاتب لتاريخ اليهود كذاكرة الصهيونية بصفة عامة قاصرة على تجربة يهود أوروبا ، وصناعة النقد السينمائي كصناعة السينما لا ترى تجربة يهود الشرق الاوسط إلا على ضوء كولت يهود أوروبا الشرقية ، فالناقد مثلاً لا يناقش ، كيشون ، حول « حقيقة » تأخر اليهود في البلاد العربية والإسلامية ، بل في كيفية إبراز تأخر بطله . وفي مقارنة بين عمل « كيشون » للروائي الليدش ، شولوم اليكيم ، ALeichem في نزعتة الانسانية عند تناوله لحياة اليهود في جيتو أوروبا الشرقية مشيراً إلى أن عظمة الاخيراتاني من تناوله لأبطال هذا الجيتو بعاطفة وحب .

« إن أبطال « شولوم » يعيشون أيضاً في « معبرة » .. هي الجيتو الخائض ، ويبحثون عن خلاص للخروج منه ، لذا فإن عظمتهم ككاتب تأتي من تعاطفه مع كل من استطاع الهرب من الجيتو .. بينما نجد « كيشون » يستمع لبطله ولو للحظة واحدة .. إن بطله لم يفسأ في المعبرة ، ولم يعرف الحب والعاطفة .. لذا ينقصه العنصر الدرامي .. وهو عنصر خطير .. البدولة في أعماقه في حاجة للنغمة الشاعرية التي تمنح الحب والعطف » (٤٠) . ونقد « بيلزكي » لا يكشف عن سوء فهم

(٣٩) بلزكي : « رأي آخر حول فيلم « صلاح شليبي » ..

(٤٠) نفس المرجع السابق .

فقط لوضع السفاردى ، بل يقع فى خطأ موضوعى بتطبيقه مقاييس الدراما على فيلم يتصف بالاحتفالية الكوميديية . وللأسف فإن مثل هذه المقارنة بين شخصية يهودى الشرق الأوسط ويهودى أوروبا الشرقية تبدو مألوفة فى الولايات المتحدة نظرا لتعشش يهود أمريكا لمعرفة تاريخ اليهود الشرقيين الذى سمعوا عنهم من خلال حكايات أجدادهم عن « الشيئيل » ، إضافة إلى هذا أن نجاح الفيلم يرتبط بنجاح فيلم عازف الكمان على السطح (١٩٧١)^(٤١) الذى قام فيه للممثل « توبول » بدور « تيفاي » (وهو مأخوذ عن رواية « شولوم » للمماسة « تيفاي ويناته السبع »)^(٤٢) .

لقد شجب النقاد الاسرائيليون « يمينية » ، « كيشون » ، لسفارينه من مؤسسة ينتمون اليها غريزيا ، إلا أنهم لم يختلفوا معه حول إجابته تصوير « ليهود الشرق » ، وبهذا يعبرون عن إجماع لا يشمل منتهى الفيلم ونقاده فقط بل « اليمين » و « اليسار » . وعند إعادة تقييم الفيلم عند عرضه ثانية عام ١٩٧٠ وهى فترة شهدت ازدياد تمرد السفارديم كتب الناقد « يوسف شاريك » بأن الفيلم بمثابة وثيقة عن الاستشراق .. فالمخرج لا يذرف الدموع أو يبدي نزعة عاطفية حول التفرقة العنصرية التى يصادفها المهاجر الشرقى الفقير .. فهو طفيل كسول يرفض العمل ويسئلى على نفود أطفاله الكادحين ليسكر بها على المقهى . انه يطلب الإحصان والمعروف مقابل لاشئ ، ويمسحل الدعوى بأن « السود screwed » (وهى عبارة كانت أكثر شيوعا فى الفترة التى كتب فيها « شاريك » مقالته مما كانت عليه فترة عرض الفيلم ، وهكذا .. فإن كوميديا كيشون تكون أفضل عندما تناقش أمورا جادة أكثر مما تهدف إلى الضحك)^(٤٣) .

ريختم الكاتب مقالته بقوله : « إن مبحث القوة فى هذا الفيلم واستمرارية وجوده يعود أولا لكونه وثيقة اجتماعية .. ثم ثانيا لأنه كوميدي » ، وبشكل عام فإن النقاد اعتبروه وثيقة اندروبولوجية للسفارديم . والنظرة الفاحصة لبتية سرد الفيلم وتكنيكه السينمائى يكشف عن نشوئه بالغ للمؤسسة مع قبول ضمنى لتبريراتها فى تفسير « مشكلة الفجوة » وهو تعبير مخفف للمشكلة ، وذلك أن الفيلم من خلال أداء « توبول » الساحر لدور المتوحش للقبيل^(٤٤) يستغل الأنماط الشرقية فى الهجوم على

(٤١) النسخة الاولى من الفيلم أنتجها وأخرجها جولان عام ١٩٦٦ تحت اسم « تيفاي باتع اللين » ولعب البطولة « شموئيل رودنسكى » .

(٤٢) إعلان « هيرالد تريبيون » .. أكثر من ثمة ..

(٤٣) يوسف شاريك : هالترنس ٥ نوفمبر ١٩٧٠ .

(٤٤) ليزبلى فيلدز : « إلى الاغيار » حيث يشير صراحة إلى شخصية صلاح باعتبارها من « يهودى الشرق الأسود » .

المؤسسة .. من هنا فالفيلم يمثل هجاء وسخرية للعديد من مراكز النخبة الحاكمة .. مثل:
١ - بيروقراطية الحكومة ٢ - الفساد الحزبي ٣ - اشتراكية / رأسمالية الكمبيوتر ٤ - نفاق ورياء
الصندوق اليهودي القومي ٥ - البرجوازية الصاعدة .

واضطهاد السفاردي في الفيلم من جانب المخرج لم يكن سوى ذريعة لمهاجمة ، يسار،
المؤسسة وكان نبوءة سياسية من جانبه، ذلك أن التحالف للجزئي والغامض بين السفارديم وحزب
الليكود عام ١٩٧٧ لم يكن ليتحقق إلا بقدرة الليكود على استقلال كراهية السفارديم المتأصلة لحكومة
حزب العمل على امتداد ثلاثين عاما .

وإذا كان البطل ، صلاح شاباني، من السفاردي إلا أن الفيلم لم يكن يهدف بلا جدال
للحديث عنهم . فالبطل ساذج ونموذج لدرث طريل تلعب فيه شخصية اللامتحمي الماذج دور النقد
الاجتماعي / الثقافي . وهو في هذا يختلف عن سذاجة أبطال الأدب مثل ، كانديد، (*) أو ، سعيد ابو
الخصاس، في رواية ، المتشائل ، أميل حبيبي الذي يمثل أساسا أسلوبا للسرد يقدم المؤلف من خلاله
منظورا جديدا . وسذاجة ، صلاح ، موظفة الى حد ما لمهاجمة غموض ولغز ما يسمى ، أرض
اسرائيل العامة، (٤٥) في حين أنها أداة لكثير سخرية على ، صلاح ، ذاته ومايمثله (اللزعة
الشرقية عند السفارديم كمثال) . انه بهذا نقبض البطل عند ، ياروسلاف هاسيك ، حيث يستغل
سذاجة بطله كوسيلة للهجوم على اللزعة العسكرية الاوربية وليس كسخرية من تخلف بطله ، في
حين أن ، كيشون، المخرج يشكل بطله صلاح بما يتفق مع الأنماط التي ارتبطت به اجتماعيا .. ومن
ثم يبدو صورة كاريكاتورية ساخرة من غالبية السفارديم . لم يكن الهدف من شخصيته ، صلاح ،
كعالم يستقبله النقاد باعتبار، سخرية قومية بل كجماع لجوهر اليهود الشرقيين . وهكذا نجد ثانية كما
في تصويرهم للعرب الانقسام المانوي Manciehan splitting ذا اللزعة العاطفية السائدة في
الخطاب الاستعماري ، فالجوهر ، والماهية تنقسم لقطبين .. الايجابي حيث يبدو السفاردي
مخلصا وصريحا ولاذعما .. أما القطب الثاني فهو السلبي حيث يبدو كسالي ولا عقلانيين
وبدائيين وجهلة وشهوانيين . من هنا نجد صلاح (والفيلم) يتحدث بصيغة الجمع . وسخرية ،
كيشون المناهضة للمؤسسة تمنع الجميع على قدم المساواة .. من بداخلها وخارجها - فهي سخرية

(*) كانديد، رواية لفولتير، أما ، الوقائع للبريه في اختفاء سعد أبي النعمس المتشائل الروائي والكاتب الفلسطيني ، أميل
حبيبي، (المترجم) .

(٤٥) وهو تعبير يعبر عن وجهة نظر الصهيونية والاشتراكية وتبناه حزب العمل كإيديولوجية تفرض فيها وانماطا
للطوك الاسرائيلي ، وكما ذكرنا في الفصل الأول فإن هذه الاحزاب على اختلافها ترى ان العمل العبري
ضرورية حتمية لتحقيق العودة إلى زيون حيث يصبح العمل بمثابة لنزاع اخلاقي ليهود ، زيون ، الجدد على
نقيض يهود ، الجيتو .

رجعية لفشلها في نقد وجهة نظر المؤسسة للشرقيين ومن ثم تحافظ على التحيزات القديمة . في بداية الفيلم ومع مشهد الخالوين يهبط سلاح من الطائفة إلى أرض إسرائيل مجردا من ماضيه الشخصي والجماعي ، ولأننا لا نعرف من أي بلد هو قادم يطل إنسانا بلا وطن أو ثقافة . ونحن لانرى خطوات هبوطه الأولى على الأرض المقدسة من وجهة نظره لأن الكاميرا تصوره من منظور تجريدي ومن وجهة نظر قدامى اليهود، بمعنى أن الفيلم يعلم مقدما بالتجانس التاريخي والذي يبدو فيه اليهود من الدول العربية والإسلامية وكأنهم يصنعون أقدمهم على المسرح العالمي بمجرد هبوطهم على خريطة الدولة العبرية، تماما كما يبدأ تاريخ فلسطين عندهم مع اكتشاف يهود أوروبا لها ، والتاريخ السفاردي الحديث بهذا المنظور يبدأ مع عمليات ، البساط السحري ، وعلى بابا ، (الأخير معروف باسم عملية ليزرا ونحميا ويقصد بها عملية وصول يهود العراق إليها عام ٥٠ - ١٩٥١ في حين تشير الأولى لوصول يهود اليمن ٤٩ - ١٩٥٠) . وهي أسماء مستعارة من قصص ألف ليلة وليلة ، وتعمل نزعة استشرافية من خلال إبراز تخلفهم الديني والتكنولوجي وحيث تمثل الطائفة لهم ، البساط السحري ، الذي يحلهم إلى الأرض الموعودة . وعدم تحديد هوية البلد الذي جاءوا منه يتمثل في سلاح الذي يمثل مزيجا من أنماط اليهود الشرقيين ، فالبيجامة التي يرتديها تشير إلى أنه ، عراقي ، والكتاب المقدس والمراظبة على الصلاة صفة يمنية ، أما العنف ونوبة ، الكويزا ، فترتبط بالمغربي ، أما مشروب ، العرق ، ولعبة النرد والكسل فكلها صفات ترتبط بكل يهود الشرق . وعدم تحديد جنسيته تبدو أيضا في لهجة المهاجرين للجدد وذلك عن قصد من المخرج والممثل ، توبول ، ، كما لو كانت لهجة تجمع كل الشرقيين . هذا التجانس السطحي يذكرنا بصورة الشرق الوحيدة التي تقدمها هوليوود حيث تبدو فيها بغداد كمزيج من المدن الفارسية والهندية .. بل والصينية .. وقد اجتمعت كلها تحت لافتة ، الشرق .. هذا للتعميم حول يهود الشرق في الفيلم ضمن سياق الاضطهاد العرقي يذكرنا بما يطلق عليه ، البرت ميمي ، ... علامة الجمع ، حيث نخلزل الطبقات المضطهدة بل وشعوب بكاملها تحت حكم الاستعمار الاوربي إلى وحدة متجانسة باعتبار ، الكل واحد ، عبر ليدولوجية قهرية تعمل على تبرير السيطرة . وفي حين يقدم الفيلم نماذج وأنماط متباينة من الاشكنازيم .. من الكيبوتز .. الصابرا .. الرومانس .. اشكنازي من المعبرة ، .. سائق تاكسي .. زوجين ثريين يتشاجران .. ممثلين لعدة أحزاب .. يهود من نيويورك وديترويت ، فإن السفارديم يبدون كجموع متجانسة يتشابهون مع البطل باستثناء واديه (شايك ليفي وجيولانوني) والذين يتزوجان في النهاية من جيل الصابرا حيث يتبعان بنوع من الفردية والتميز ، ليس باعتبارهم من السفارديم بل باعتبارهما شابين يبحثان عن هوية جديدة وهو ما يبدو في اللقطات التي تجمع بينهما وبين حبيبها الاشكناز (اريك اينستاتين وجيلا الماجور) . وهي الملاحظة التي علق عليها الناقد ، يوسف شاريك ، من أن المخرج لم يؤكد بما يكفي ، الصراع

المؤسسة .. من هنا فالفيلم يمثل هجاء وسخرية للعديد من مراكز النخبة الحاكمة - مثل:
١ - بيروقراطية الحكومة ٢ - الفساد الحزبي ٣ - اشتراكية / رأسمالية الكيبوتز ٤ - نفاق ورياء
الصندوق اليهودي القومي ٥ - البرجوازية الصناعية .

واضطهاد السفاردي في الفيلم من جانب المخرج لم يكن سوى ذريعة لمهاجمة « يسار،
المؤسسة وكان نبوءة سياسية من جانبه، ذلك أن التحالف للجزئي والغامض بين السفارديم وحزب
الليكود عام ١٩٧٧ لم يكن ليتحقق إلا بقدرة الليكود على استغلال كراهية السفارديم المتأصلة لحكومة
حزب العمل على امتداد ثلاثين عاما.

وإذا كان البطل « صلاح شاباني، من السفاردي إلا أن الفيلم لم يكن يهدف بلا جدال
للحديث عنهم. فالبطل ساذج ونموذج لتراث طويل تلعب فيه شخصية اللافتني الساذج دور النقد
الاجتماعي / الثقافي . وهو في هذا يختلف عن سذاجة أبطال الأدب مثل « كانديد، (*) أو « سعيد ابو
النحاس، في رواية « المنشاكل « أميل حبيبي الذي يمثل أساسا أسلوبا للسرد يقدم المؤلف من خلاله
منظورا جديدا. وسذاجة « صلاح « موظفة الى حد ما لمهاجمة غموض ولغز ما يسمى « أرض
اسرائيل العامة، (٤٥) في حين أنها أداة أكثر سخرية على « صلاح « ذاته ومايمثله (النزعة
الشرقية عند السفارديم كمثال) . انه بهذا نقيض البطل عند « ياروسلاف هاسيك « حيث يستغل
سذاجة بطله كوسيلة للهجوم على النزعة العسكرية الأوروبية وليس كسخرية من تخلف بطله . في
حين أن « كيشون، المخرج يشكل بطله صلاح بما يتفق مع الأنماط التي ارتبطت به اجتماعيا .. ومن
ثم يبدو صورة كاريكاتورية ساخرة من غالبية السفارديم. لم يكن الهدف من شخصيته « صلاح «
كمالم يستقبله النقاد باعتباره سخرية فردية بل كجماع لجوهر اليهود الشرقيين . وهكذا نجد ثانية كما
في تصويرهم للمرب الانقسام المانوي Mancihean splitting ذا النزعة العاطفية السائدة في
الخطاب الاسنعماري، « فالجوهر « والماهية تنقسم لقطبين .. الايجابي حيث يسود السفاردي
مخلصا وصريحا ولاذعبا .. أما القطب الثاني فهو السلبي حيث يبدوون كسالي ولاعقلانيين
وبدائيين وجهلة وشهواتين . من هنا نجد صلاح (والفيلم) يتحدث بصيغة الجمع . وسخرية «
كيشون المذاهضة للمؤسسة تضع الجميع على قدم المساواة .. من بداخلها وخارجها - فهي سخرية

(*) « كانديد، رواية لفولتير، أما « لوقائع الغريبه في اختفاء سعيد أبي النمنم المنشاكل « للروائي والكاتب الفلسطيني « أميل
حبيبي « (المنزجم) .

(٤٥) وهو تعبير يعبر عن وجهة نظر الصهيونية والاشتراكية وتبناه حزب العمل كإيديولوجية تفرض قيما وانماطا
للسلوك الاسرائيلي ، وكما ذكرنا في الفصل الأول فإن هذه الاحزاب على اختلافها ترى ان العمل العبري
ضرورية حتمية لتحقيق العودة إلى زيون حيث يصبح العمل بمثابة القزلم اخلاقي ليهود « زيون « الجدد على
نقيض يهود « الجيتو» .

رجعية لفشلها في نقد وجهة نظر المؤسسة للشرقيين ومن ثم تحافظ على التحيزات القديمة . في بداية الفيلم ومع مشهد الطارين يهبط صلاح من الطائرة إلى أرض إسرائيل مجرّدا من ماضيه الشخصي والاجتماعي ، ولأننا لا نعرف من أي بلد هو قادم يظل إنسانا بلاوطن أو ثقافة . ونحن لا نرى خطوات هبوطه الأولى على الأرض المقدمة من وجهة نظره لأن الكاميرا تصوره من منظور تجريدي ومن وجهة نظر قدامى اليهود، بمعنى أن الفيلم يسلم مقدما بالتجانس التاريخي والذي يبدو فيه اليهود من الدول العربية والإسلامية وكأنهم يصنعون أقدامهم على المسرح العالمي بمجرد هبوطهم على خريطة الدولة العبرية، تماما كما يبدأ تاريخ فلسطين عندهم مع اكتشاف يهود أوروبا لها ، والتاريخ السفاردي الحديث بهذا المنظور يبدأ مع عمليات « البساط السحري » و« على بابا » (الأخيرة معروفة باسم عملية إيزرا ونحميا ويقصد بها عملية وصول يهود العراق إليها عام ٥٠ - ١٩٥١ في حين تشير الأولى لوصول يهود اليمن ٤٩ - ١٩٥٠) . وهي أسماء مستعارة من قصص « الف ليلة وليلة » وتعمل نزعلة استشرافية من خلال إبراز تخالفهم الديني والتكنولوجي وحيث تمثل الطائرة لهم « البساط السحري » الذي يحملهم إلى الأرض الموعودة . وعدم تحديد هوية البلد الذي جاءوا منه يتمثل في صلاح الذي يمثل مزيجا من أنماط اليهود الشرقيين . فاللبجامة التي يرتديها تشير إلى أنه « عراقي » ، والكتاب المقدس والمواظبة على الصلاة صفة يمدية ، أما العنف ونوبة « الكريزا » فتربط بالمغربي ، أما مشروب « العرق » ولحبة اللرد والكسل فكلها صفات ترتبط بكل يهود الشرق . وعدم تحديد جنسيته تبدو أيضا في لهجة المهاجرين للجدد وذلك عن قصد من المخرج والممثل « توبول » ، كما لو كانت لهجة تجمع كل الشرقيين . هذا التجانس السطحي يذكرنا بصورة الشرق الوحيدة التي تقدمها هوليوود حيث تبدو فيها بغداد كمزيج من المدن الفارسية والهندية .. بل والصينية .. وقد اجتمعت كل هاتمت لافتة « الشرق » .. هذا التعميم حول يهود الشرق في الفيلم وضمن سياق الاصطهاد العرقي يذكرنا بما يطلق عليه « لبرت ميمي » .. « علامة الجمع » حيث نخلزل الطبقات المضطهدة بل وشعوب بكاملها تحت حكم الاستعمار الأوربي إلى وحدة متجانسة باعتبار « الكل واحد » عبر أيولوجية قهرية تعمل على تبرير السيطرة . وفي حين يقدم الفيلم نماذج وأنماط متباينة من الاشكنازيم .. من الكيبوتز .. للصايبرا .. للرومانس .. لشكنازي من « المعبرة » .. سائق تاكسي .. زوجين ثريين يتشاجران .. ممثلين لعدة أحزاب .. يهود من نيويورك ودينرويت .. فإن السفارديم يبدون كجموع متجانسة يتشابهون مع البطل باستثناء واديه (شايف ليفي وجيولانوني) واللذين يتزوجان في النهاية من جيل الصايبرا حيث يتمتعان بنوع من الفردية والتميز ، ليس باعتبارهم من السفارديم بل باعتبارهما شابين يبحثان عن هوية جديدة وهو ما يبدو في اللقطات التي تجمع بينهما وبين حبيبها الاشكناز || لريك اينستايين وجيلا الماجور) . وهي الملاحظة التي علق عليها الناقد « يوسف شاريك » من أن المخرج لم يؤكد بما يكفي « الصراع

بين الأب لليهودى الشرقى وابنه وابنته اللذين يعتبران أنفسهما من « الصابرا » (٤٦) كما لو أن اندماج شهاب يهود الشرقيين لمجتمع للصابرا أمر سهل لا يمثل إشكالية وأن اعتبارهما من الصابرا مسألة اختيار ثقافى حر . والإشارات العقائرية حول ماضيه هي بمثابة اختزال طوبوغرافى ليهود الشرق ممثلة فى صحراء « وهو الاختزال الذى ارتضاه السفاردى ممثلا فى صمته أن «حبوبه» ابنة البطل تعاتب صديقها فى رفق عندما يتهم والدها بقبوله العيش فى الصحراء بقولها: « ليس من اللائق أن نحدثه بهذا الأسلوب » دون أن تدحض اتهامه . وعليها أن ننظر الى عملية اختزال الصحراء هذه كجزء من تراث التصوير الطوبوغرافى للعالم الثالث فى أفلام العالم الاول حيث تختزل افريقية فى أفلام طرزان الى مجرد غابة شامسة ، سكانها متوحشون دون ما تفرقة بين لغاتها وثقافتها المتعددة . وبالمثل فإن هوليوود تصور البلدان العربية على أنها مجرد صحراء مدمامة الأطراف، حتى المشاهد التى تشير إلى حضارتها كما فى « نورانس العرب » - ١٩٦٢ - الذى يتعاطف بسطحية مع العرب إلا أنه يقترن بالمستعمر البريطانى وليس بالعرب . وليس مدعاة للدهشة ضمن هذا السياق أن نجد البلاد الإسلامية فى الفيلم على أنها أرض فقر و... بلا حضارة .

وبناء على الأيدلوجية المهيمنة والسائدة فى الفيلم، فإن سمات البلدان « النامية » والمشرق (الفانت) التى جاءوا منها، هى المسئولة عن تخلف اليهود الشرقيين فى إسرائيل . إن أول ما يفعله البطل عند وصوله الى « المعبرة » هو لعب النرد حيث نراه فى لقطة طويلة وهو يلعب (مع «اشكنازى» من المعبرة) فى المقدمة بينما يبدو فى خلفية الصورة زوجته ولولده . إن مشكلته كما تبدو - ضمنيًا - تنبع من استمتاعه « الطليعى » بلعب النرد وشرب « العرق » يوميا . والموسيقى التصويرية التى تصاحب خلفية المشهد هى للموسيقى العربية التى تتميز بالريغ تون .. (خاصة مع سماع العود والفلوت) التى تدعم مدى الارتباط بين الاستشراق والبطالة والخرول، بينما تصاحب الموسيقى الغربية العاطفية (كتبها بوهنان زراى) فى المشهد العاطفى بين «حبوبه» و« زيجى» صديقها من الكيبوتز، وجوهر الطبيعة الشرقية نراها عبر مقارنتها بالاشكناز فى مشهد لعب النرد - وهى لعبة ترتبط بأسلوب حياة طفيلية ولا تتطلب ذكاء كبيرا - يقبمه اختفاء وظهور على مشهد اثنين من الكيبوتز وهما يلعبان الشطرنج وهى لعبة تتطلب من لاعبيها نمية عالية من الذكاء (والمفارقة هنا أن الشرق هو أصل للعبة) .. ومع تطور الأحداث يكرر الفيلم « مونيقة » كسل « صلاح » المزمن، وفى مشهد تشجير للغاية تبدو لامبالاته بما يقوم به مقارنة بالعمال الصناعيين، وعندما يحاول اليهودى الأمريكى النقاط صورة له يدعى أنه يملأه عند العمل، وعندما يفصل من عمله يحمده الله

(٤٦) شاريك : البطل الذى نضج .

على هذا^(٤٧) . ويرى الممثل «توبول» ان المخرج تعدد اختيار اسم البطل «صلاح شاباتى» لأن كل يوم عنده هو يوم عطلة السبت عند اليهود (شاباتى بالعبرية تعنى السبت أى يوم الراحة عند اليهود)^(٤٨) .

ومع التناقض والازدواجية التى تتسم بها الأنماط العرقية فإن بطالة وكسل «صلاح» تشكل جزءا من جاذبية هجومه على المؤسسة ، إلا أنها «تفسر» أيضا سر تأخره ولولاه . فهو يرفض تحمل اعباء عائلته ولولاه للكثير والذين يكاد لا يذكر عندهم واسماءهم كما تقول كلمات الاغنية شبه الشرقية التى ينغنى بها فى المقهى ، عندما يراه رجال الحزب الفاسد كم طفلا لديك ؟ الله أعلم .. ربما ثلاث عشرة .. ربما أكثر .. سوف يرزقه الله .. ونعمة «كثرة الاطفال» مستخدمة كعنصر كوميدى فى مواقف الفيلم المختلفة . فى بداية الفيلم نجد صلاح يحصى اطفاله مع وصوله ارض المطار مقارنة بزميله اليهودى الأمريكى يحصى حقائبه وهو يسمى مولوده الذى لم يأت بعد باسم «بن جوريون» وعندما يكشف ان المولود بنتا يسميها يولا (وهو اسم زوجة بن جوريون) ! كما يستخدم الفيلم موتيفة انجاب الاطفال للسخرية بالمؤسسة الحاكمة بشكل عام بالحملة الدعائية التى أطلقها بن جوريون بمنح كل أسرة مائة ثيرة تلجب عشرة اطفال فى محاولة منه لزيادة النسل ومن ثم زيادة عدد سكان اسرائيل^(٤٩) .

ونظرا لأن الفيلم يتجاهل تاريخ اليهود الشرقيين ، فإنه لا يذكر الحقيقة التى تقول بأن نسبة كبيرة من هذه العائلات لم تواجه مثل هذه المشاكل المالية فى البلاد التى جاءوا منها كما حدث معهم فى اسرائيل . ويواصل البطل سلوكه اللامسئول حتى عندما يهجر ابنه للمدرسة (يوبيك آرنون) ، كما يستولى على أجور ولديه اللذين تحولوا إلى لشكتاز ليسكر ويلعب بها الدرد . وكما يرى صانع الفيلم فإن صلاح يبيع ابنه ليواصل حياته - باعتبار سلطته كأب ولن للنظام الأبوى الشرقى يمثل نوعا من الاحتكار - وبدراسة بسيطة يتضح أن قرلث اليهود الشرقيين فى مثل هذه الحالة يقضى بمنح «دوطة» للعريس^(٥٠) ، والبطل يعلن عن رفضه الحديث مع النساء وهو ما يتفق مع عقيدة الاشكتاز أكثر من عادات السفاردى . والمساحة التى يخصصها الفيلم لزوجته || استير

(٤٧) لعب مهاجرى الشرق دورا هاما فى غائبية مشروعات التنمية الزراعية والبنية التحتية التى قامت بها الحكومة فى فترة الخمسينيات لاستصلاح البطالة وقت مثل يهود الشرق نسبة عالية فى هذه المشروعات (٧٠ ٪ من العاملين بالزراعة وغيرها) نظير أجور ضئيلة بخيرها «سويسكى» «مجود» تعرض عن البطالة أكثر منها أجورا منتظمة .

(٤٨) دافار - حوار مع توبول فى «يوتيه» ١٩٦٤ .

(٤٩) وهى فكرة وجدت صدى وانتشارا كبيرا حتى فى أغاني الاطفال حيث تقول أغنية منها (أحب عشرة اطفال من اجل بلدى ولنسلم فخرا جائزة بن جوريون ..

(٥٠) فى بعض المجتمعات كما فى العراق فإن «دوطة» لا ترتبط بقوعية الحس . حيث يتوضف الأمر على التوضيع الانفصالى للعريس والعروسة ، فقد تدفعها عائلة العريس وأحيانا تدفعها العروس .

جرينبرج) لايزيد عن حوار تقوم فيه زوجها على ما آل إليه حال الأسرة . ، تلك تجلس هنا كملك طوال النهار .. لا تفعل شيئا سوى لعب الفرد وشرب الحرق ، تقول هذا وهي تتصور مقدمة الصورة وهي تقوم بأعمال العزل بينما يحتل زوجها الخلفية لا يفعل شيئا، هذه الإدانة السينمائية للبطل تستدعي للذكورة الأفكار الرسمية حول تأخر السفارديم في إسرائيل.

الزوجة : إن الأطفال يلعبون في التراب والكبار يتسكعون كالمجرمين.

صلاح : وهل هذا ذنبى؟

الزوجة : ربما تعلم الحكومة بأننى حامل؟

صلاح : وماذا نفعل ؟ يقولون بأنهم ميمتحروننا سكتا ولا يفعلون ، فلم العمل إذن؟

والحوار هنا يؤكد وجهة النظر بأنهم متطفرون ينظرون مساعدة الحكومة في الحصول على سكن دون أن يفعلوا شيئا ، حتى لو على حساب استغلال عرق الزوجة وولديهما اللذين على وشك قبولهما في مجتمع ، الصابرا ، وينتهى المشهد به وهريستولى بالقرة على نقود ابنته ، حبريه ، الذى كسبته من عملها ليسكر بها (وبعد استيلائه على نقود ابنة ، شيمون ،) وهي النتيجة التى نضفى مصداقية على اتهامات الزوجة ، وفي مونولوج فردى (لما الرب) نعت للمطر يعترف بصدق اتهامات زوجته ليصبح الضحية هو الذى يدين نفسه .

هذا التمثيل بعيد تشكيل وانماج السياسة الرسمية التى تقول بأن الوضع السياسى والاجتماعى للسفارديم هو نتاج تأخر البلدان النامية التى جاؤوا منها ، ومن عقيدتهم المتأخرة وليس نتاج الوضع الطبقي فى المجتمع الاسرائيلى . وفي نهاية الفيلم للسعيدة حيث الاحتفال بزواج ، حبريه ، و شيمون ، الى عضو الكيبوتز الرومانسى وزميله العامل ، ليس هذا فحسب بل وانتقال أسرة البطل ، رغم ارادتهم ، إلى ، الشيكون ، (السكن الدائم) حيث نجده فى اللقطة الأخيرة مع عشيرته وهويواصل لعبة اللرد . فالمؤسسات الرسمية إذن هى التى تعرض غالبا مساعدتها فى حين يرفض التخلي عن عاداته الشرقية ، مثل هذه الصورة حول كسل وطفيلية يهود الشرق تكوأم تماما مع إطار الثقافة الاستعمارية الغربية التى تكرر نصوصها على وصف أولئك الذين يقومون بأصعب الأعمال بأنهم ، كسالى ، (٥١) . إن السفارديم يعملون غالبا فى إسرائيل فى أعمال لا تتطلب مهارات - حتى

(٥١) كثير من أفلام العالم الثالث تجاهد لتحطيم مثل هذه الاسطورة . وكمثال فحين نرى للخدمة السنغالية فى فيلم Noir de ... (١٩٩٦) للمخرج عثمان سميين وهى تعمل فى المطبخ وتستمع لحوار يدور بين فرنسيين عن كسلها وكسل السود .

لو توافرت - وفي أقصى الأعمال البحثية نظير أجور قليلة ، وهي الأعمال التي تدر أرباحا كبيرة على النخبة من الاشكناز . والبطل كما يبدو في الفيلم عبارة عن سلسلة مركبة من العيوب والفاقص . فهو قادم من اللامكان .. من عالم متخلف .. بلا لغة أو ثقافة .. أو مهنة . وطبيب الأسنان الاشكنازي الذي يقف مع ، صلاح ، في الطابور أمام مكتب العمل حيث يتنقى الادعاء بالتفرقة بين المهاجرين وبأنهم يعاملون على قدم المساواة .. بل إن المثقف الأوربي مثله مثل السفاردي يشترك في حملة التشجير .. بحيث يبدو ضمنا وتلميحاً أن الظلم الحقيقي هو الذي يقع على ضحية هذه التفرقة العقلية .. وجهل البطل يبدو في عجزه عن التفرقة بين خزنة الملابس وحقيبة الكنب أثناء عمله كجواب في الكمبيوتر . بل إن أفكاره الشيطانية والخبيثة لخداع الحكومة تأتي عبر شخصيات اشكنازية . ان ، جولد ستين ، (اشكنازي ، المعبرة ، الذي يخسر باستمرار أمام صلاح في لعبة النرد) هو الذي يخبره بإمكانية الكسب من وراء الانتخابات . ومع ان العمل يطيب له إلا أنه يواجه بإشكالية .. وهي أنه لا يكاد يميز بين الحروف العبرية (كل حزب علامته حرف عبري) وهو الجهل الذي تستغله أحزاب الاشكناز لضمان صوته عن طريق الرشوة ، ونظرا لجهله يضع كل الأصوات في نفس صندوق الاقتراع . والحيلة التي استطاع بها خداع المؤسسة بحصوله على السكن الدائم كانت من بدأت أفكار سائق التاكسي الاشكنازي الذي يقول له : انك تحصل دائما على مالا تريده ، وهي الحكمة التي يأخذ بها بتدبير مظاهرة مع أسرته ضد (رغبتهم) في الانتقال الى « الشيكون » وهي المظاهرة التي جاءت بنتيجة عكسية هي للحصول على السكن الدائم . والفيلم هو الذي يزود ايضا الصهيونية المضللة بصورة عن يهود الشرق كما لو أنهم جامعا من مجتمعات ريفية مقطوعة الصلة تماما بحضارة التكنولوجيا ، كما لو أن مدنا مثل الاسكندرية والدول البيضاء وبغداد واسطنبول وطهران ليست سوى أماكن قفر لا تعرف الكهرباء أو السيارة . وهو سوء الفهم الذي ندركه في مشهد « الشيكون » حيث تبدو أسرته معزولة عن الاشكناز وبذا يتيح للمشاهد الفرصة « الموضوعية » لمراقبتهم ، كما هم عليه . ونرى محاولاتهم في السيطرة على التكنولوجيا « الاسرائيلية » كالمفاتيح الكهربائية وصنابير المياه والأبواب المتحركة ، التي تبدو كقطار ، كما يقولون ، وفي خوف البطل من الساعة التي تصدر صوتا كطائر الوقواق حتى يخبره : اشكنازي المعبرة ، و : إنها مجرد ساعة ، .. فبدائية الشرق يقابلها خبرة الاوربي بالتكنولوجيا ! هذه المقارنة الثنائية بين كفاءة ومراعاة الاشكنازي بالتكنولوجيا وجهل السفاردي بهائراها في فيلم آخر من أفلام « كيشون » الكوميدية وهو فيلم « ارفنكا » Arvinka حيث تلقى أرفنكا - توبول - واحد من جيل الصابرا الذين يتمتعون بالكفاءة والسحر والحبوية وجاره اليمنى (يوسف بناي) الذي يعتقد أن الراديو به أرواح ، وفي لحظة استعراضية

، بان ، تنتقل إلى العرقة الأخرى لتكشف أن الأصول الغربية التي تنبعث من الراديو هي في الواقع حيلة من ، لرفنكا ، - توبول - إلا أن اقتراب الكاميرا - زوم - على حدود حصان والثوم (ضد عين الحمود) المعلقة فوق الراديو تؤكد ■ الزعم بالتعارض بين التكنولوجيا وعقلية الشرقى . إذن فكلا الفيلمين يتمان عبر رسم الشخصية الشرقية بتفوق المشاهد الاسرائيلي / الغربى للمستنير - بمعنى ان لقاء الشرق بالقرن العشرين لا يتم إلا عبر اسرائيل^(٥٢) ، وزيارة البطل لمبنى حديث - والتي هي ثمرة اختراع اشكنازي - يوضح للجميع ان «المعبدة» هي المكان الطبيعي للسفاردى . كما يوحى الفيلم بأنه لولا الصهيونية التي حررتهم لظلوا في المعنى مضطهدين بين أمم تعيش في الظلام . وبمنظرة سريعة بعيدا عن تاريخ الهيمنة للصهيونية يتبين لنا أن العكس هو الصحيح . ذلك أن الهجرة لإسرائيل Aliya ، في نظر كثير من المهاجرين السفارديم تحولت إلى « باريدا » erida^{٥١} أو هبوط وانهيار ومجازا الهجرة إلى الخارج ، على مستوى المعيشة وظروف السكن والاقامة والمهنة .. وحتى التغذية ،^(٥٣) وأفلام ، البيروكاس ، مثل «صلاح شابانى» تقوم على وهم اسطورى مزدوج فيما يتعلق ببلدان المنشأ والتقسيم الاجتماعى / العرقى في سرائيل مما قلب الأوضاع . فتصوير البطل السفاردى يتمحور حول صفات ، اللغائنية ، ومن ثم إخفاء الحقيقة بأن «عصرية» الاشكنازيم ليست جزءا من تراثهم التاريخى ، بل بفضل نسق من السيطرة تحقق بفضل موقع يهود الشرق في عملية التنمية الاقتصادية .. وهو موقع يعزى إلى نزعتهم التقيدية^(٥٤) . كما يزودنا الفيلم بنوع من الاعتذار والتبرير لممارسة التفرقة العنصرية . عند يسأل ابن ، صلاح ، والده : لماذا يخذعوننا؟ يجيب قائلا : لأننا وافدين جدد هنا إلا أننا سوف نصبح قدامى يوما وسنخدع الوافدين الجدد بدورنا ، فالبطل .. ضحية النظام يستخدم منطق النظام .. ومن ثم يعفى عليه الشرعية على أمل ان يكون يوما ما جزءا منه ، إلا أن هذا التبرير يتقاسم حقائق أساسية إذ ليس كل القادمين الجدد يعاملون نفس المعاملة مثل المهاجرين الجدد من الاتحاد السوفيتى كمثال . ففى^(٥٥) هذا الفيلم - كما فى غالبية الأفلام الاسرائيلية - يعاد إنتاج التقسيم العرقى لنعمل على طريق أجهزة ايدلوجية تحرص على

(٥٢) مثل هذه التمييز مازال يميز عنهارسميا ، وكمثال فإن ، مورنحاي جور ، يقول بأن الأمر يحتاج لسنوات لاستناد وظائف قيادية في الجيش لليهود الشرقيين (الهامبشمار فى ١٠ مايو ١٩٧٨) .

(٥٣) سواريسكى : يهود الشرق والاشكنازى فى اسرائيل ، ص ٥٤ .

(٥٤) المرجع السابق : ص ٥٤ .

(٥٥) نذكر هذه التفرقة واضحة فى رواية « سامى ميكائيل » .. أكثر مساواة من الآخرين . . وكما يبدو العنصرية من عنوان الرواية من الاشتراكية كما فى رواية « مزرعة الحيوان » لـ «لورويل» حيث يبرز ميكائيل التناقض فى المعاملة بين الاشكنازى ، وليم ، والسفارديم لتدين رغم ارتدائهم بدلا عصرية برشونهم بالك « دانت » لقطبهم بعكس يهود أوروبا ، وفى حين ينكز الاشكناز من المعجزة يبقى فيها السفارديم

تقديم موقف للمفكرين الاقتصادى والاجتماعى على انه نتاج للمجتمعات الغير متحضرة التى جاءوا منها وليس للطبيعة التطبيقية فى المجتمع الاسرائيلى. هذه الايدلوجية تشكل جزءا من الشعور الاستعمارى الاوربى بالتفوق على شعوب العالم الثالث ، وهو الشعور الذى يشاركهم فيه الاشكناز (باعتبارهم اوربيين) . خاصة القدامى منهم لأنهم بناء الحركة الصهيونية ، وباعتباره فيلما كوميديا فإن سمات ، صلاح ، الشرقية (ليفانتين) تتغير المتحك والشعور الأيوى بالصفح والغفران من جانب المشاهد الذى يؤمن بالإصلاح الاجتماعى .. خاصة وقد استأنسته المؤسسة الحاكمة واستوعبت أبناء بالنهاية السعيدة عن طريق لزواج المختلط وقد استعاد صابرا الكيبوتز ، المستنيرين ، أبناء من ماضيهم الحالكة فى ، بلاد بعيدة ، ومن المعجرة عن طريق زواج أولاد لليهود ، الاسود ، - صلاح - من أبناء الكيبوتز البيض يحل المخرج تناقضات الحكمة والواقع الاجتماعى ، وفى حين تنتقل لبلته ، حبه ، مع ، شيمون ، الى الكيبوتز ، فإن البطل وياقى جماعته ينتقلون إلى سكن دائم وبهذا تحظى الكوميديا باستمرارية اسرائيل عن طريق موت يهود الشرق (لوجيل الصحراء) والميلاد (المختلط) لإسرائيل الجميلة ..

فورتونا (١٩٦٦)

Fortuna

من خلال سمات وخصائص المجتمعات الشرقية التقليدية، يمكن التكهن مقدما بمصائر شخصياتها الأساسية في إطار الأفلام الميلودرامية مثل « فورتونا »، حيث يثير توحيد ونهاى مشاهدته الاحتقار والازدراء إزاء ما يعرض على أنه يمثل نموذجا للأسرة السفاردية، ومن ثم الشفقة والرثاء على الضحية « فأسرد » بوساجلو « الجزائرية التي تعيش في مدينة « ديمونه » المتخلفة والتي تقع في جنوب إسرائيل تجبر ابتداء « فورتونا » (أهو فاجورين) على الزواج من العجوز الثرى « سيمون » (سارو أوزري) لأنها مخطوبة له منذ سن مبكرة وفقا لأسلوب الزواج الشرقي، ولندمكن الأسرة بهذه التزيجة من تحقيق حلمها في الهجرة إلى باريس « لذا تحاول الأسرة تدمير علاقتها بالمهندس الفرنسي (مايك مارشال) - من الأغنياء - الذي يعمل مستشارا لأحد المصانع في « سادوم » وفي إطار هذا الحب المستحيل تنتهي قصة الحب بوفاة البطلة .

والفيلم يشبه فيلم « صلاح شاباتى » في أنه لا يهدف لعرض قصة أسرة معينة، بل لتقديم صورة مجازية للسفاردية بشكل عام .. وبخاصة يهود شمال أفريقية . وسوف نجد مرة ثانية أن الفيلم يعكس نوعا من الاتفاق حول الادعاءات الايدولوجية بين المخرجين والنقاد الذين يرون أن العالم الذي تقدمه السينما هو عالم « حقيقى » متجاهلين طبيعة السينما التي تقوم على الخيال . فقد كتب « زيف راف نوف » الناقد البارز في صحيفة « دافار » اليومية^(٥٦) للناطقة بلسان « الهستدروت » أن الفيلم يتناول بيئة عن « إسرائيل أخرى » حيث نقضى القيم والخرافات القديمة على العواطف النبيلة .. في ميلودراما تراجيكوميديا لمحنة أناس طيبين .. لكنهم غرباء إزاء قيم ثقافية تتعارض مع ثقافتهم .. وفي حين يقف واحد منهم عند الماضي المتخلف^(٥٧) . في حين يردد « آمون باركادما » ناقد صحيفة « يادعوت احرائوت » وجهة النظر الرسمية حول الأصول المتأخرة للسفاردية بقوله « إن أسرة « بوساجلو » تواجه القرن العشرين متأخرة جدا .. وقد اختار « جولان » خلفية اجتماعية لفيلمه لأسرة تخطو خطواتها الأولى لما بعد العصور الوسطى^(٥٨) . وتعلق لائحة إسرائيل الحكومية Shiduri Israel radio بنفس اللهجة والتفسير : « لقد تناول جولان مشكلة نموذجية ألا وهى جيل إسرائيل

(٥٦) صحيفة « دافار » للناطقة بلسان « الهستدروت » وتكمن وجهة نظر حزب اليسار قبل هزمه عام ١٩٧٧، كما أنها تعبر عن الحكومة فى غالبية القضايا .

(٥٧) زانيف راف نوف : « .. فورتونا الجميلة - مازال توف Mazalov » دافار ١١ سبتمبر ١٩٦٦ .

(٥٨) إيمانويل بارو كالديما : بيع عروسه من ديمونه - بحروت لحروت، وملف لرؤيف فيلم جيرومالييم .

الثانى وللتى تمثل للصراع الذى يتشأ فى بلد يعتمد على المهاجرين كبلدنا ، حيث تجد متعصبين قادمين من دول متأخرة فى مواجهة بلد متقدم ، لأنهم لا يقبلون هذا للعالم .. ومحافظين إلى أقصى درجة ، خاصة إذا تعلق الأمر بالمرأة، مما يؤدى إلى نهاية مأساوية .. لقد أجاد المخرج تقديم كل هذا الرعب .. رعب فى العمل . وفى انتخاب للعمدة وداخل الأسرة حيث لا يملك الإنسان حرية اختياره وسعائه الشخصية^(٥٩) . أما محطة إذاعة الجيش The Galci Tzhal Radio فتؤكد على دور الجيش وتأثيره على العائلة : « حيث نجد فى الأسرة ابنا غامضا .. أنانيا وعنديا ، أما الابن الآخر يوسف (يوسف بنائى) فهو رمز لجيل جديد من الشباب المنطور بفضل تأثير الجيش .. إنه الابن الثورى الذى يحارب أهواء أخيه وصراع الأسرة ليبرهن على صواب موقفه »^(٦٠) . وقد أشار نقاد آخرون إلى ما اعتبروه تناقضا ، عبثيا ، للبدائية الشرقية أمام التكنولوجيا الغربية .. ، فالمزج يجمع بين الترانزستور والثلاجة الكهربائية بجانب «الترجييلة»^(٦١) . ومع أن النقاد قد أشادوا ، بالحب والاحترام ، الذى أظهره المخرج لشخصياته ، فقد أثار الفيلم غضب لليهود الشرقيين عبر رسائل الاحتجاج فى الصحف ، وفى قيام لجنة طالبت بعدم عرضه مما أجل عرض الفيلم فى مدينة « ديمونه » ، التى صور فيها الفيلم خشية ردود الفعل^(٦٢) . واعتراض عمدة البلدة على « تشويه صورة البلد وسكانها » . كما تشكلت لجنة أخرى لمنع عرضه ، الذى يشوه صورة يهود شمال إفريقيا فى إسرائيل^(٦٣) . وهو ما لم يحدث عند عرض فيلم « صلاح شاباتى » الذى تعرض لليهود الشرقيين بدوره . ويرغم ما قبل من أنه يسخر من المؤسسة ، إلا أن للرأى الذى يعتبر « الكوميديا أقل خطورة » .. وبالتالي أقل ضررا ويمكن للتسامح إزائها كان له النخبة ، فى حين إن «فورتونا» ، دراما سكاكين ومعارك وجريمة^(٦٤) على حد قول اللجنة المعارضة . والقراءة النصية للفيلم تساعدنا على فهم التجزئة السلبية لصورة السفارديم . فالفيلم يحرص على التماهى أساسا مع لعب العارم رغم الاستبداد للشرقى الذى يؤدى فى النهاية لموت البطلة . وعنف الأب (بييريراسير) والابن (شامويل كروس) يقابله على مستوى السرد للحب للعدوى والصراع المتصاعد بينهما مع نهاية الفيلم . وزاوية الكاميرا وتقابل اللقطات خاصة فى مشاهد العنف تؤكد على التعاطف مع ضحايا هذا الاستبداد الوراثى . وفى أحد المشاهد تكاد الأسرة تقتل المهندس الفرنسى لولا تدخل الابن الطيب الذى نرى الأحداث من وجهة نظره . وفى مشهد عقاب «فورتونا» نقص شعرها بسبب حبها المحرم

(٥٩) Mibud el Bad - الإذاعة الإسرائيلية ١١ سبتمبر ١٩٦٦ .

(٦٠) نقلا عن ملف الفيلم فى أرشيف فيلم جيروساليم ، وعن إذاعة جاليلى Tzahal Galci .

(٦١) الكس : فورتونا الجميلة - La Muthil ٢٠ سبتمبر ١٩٦٦ .

(٦٢) موشلام أد : « كفا فورتونا » - بيلار ٢٥ نوفمبر ١٩٦٦ .

(٦٣) اعتراض على عرض « فورتونا » صحيفة Bama'aracha - فى يوليو ١٩٦٦ .

(٦٤) المرجع السابق .

ومع صراخها تتحرك الكاميرا في لقطة استعراضية إلى الأب والاخت حيث تظهرهم الصورة كمنذنين . وفي مشهد آخر نرى خطيبها السمين « شيمون » من وجهة نظر البطللة وهو يخط في نومه قبل زواجه ليزدلا إحسانا لزوجها بالعطف والثناء . وعندما يطلب منها شقيقها « يوسف » الهرب فإن ظهور الأب أمامنا وهو يضط على كتفها يقدم الإجابة على سؤاله (ولنا) . وفي مشهد الزفاف يجبرها العريس « شيمون » على للرقص معه محاولا تقييلها وهي تحاول التملس منه ، بينما تتحرك الكاميرا في حركة دائرية سريعة - مع إيقاع موسيقى الطرب اليوناني « لوسيان » ، معبرة عن شعورها بالدوار . وكل ماحولها يحولها مبررا للهرب من قسوة هذا العالم . والنزعة التقفية ، للثقافة الدونية ، للمجولية من البلدان العربية وفقا للعقيدة السائدة تشكل جوهر الفيلم - كما في فيلم « صلاح شهابتي » باختزال الشرق طبوغرافيا إلى صحراء (Shmama) متخلفة كما يبدو من خلال الحوار الانتقادي الذي يأتي على لسان « الشاهد الموضوعي » ممثلا في « يوساجلا » ، مثقف ، الأسرة وكما تبدو بصريا كفكرة ميطرة على امتداد الفيلم الذي يبدأ وينتهي بلقطات للصحراء . وهو مليئضمن بداهة - على مستوى الترابط والحديث الواضح - على أهمية الصحراء بالنسبة لليهود الشرقيين بتاريخهم العربي .. ومن ثم لا مكان لهم في « العصر الجديد » . صرورة السفارديم إذن تقتدر بالخلف والفقر ، على التقيض من الصابرا الذين يصورهم الخطاب الاسرائيلي بصفة عامة والسيدما بصفة خاصة على أنه التقيض لصحراء (الشرق) ، فهم منتجون ورواد مبدعون ، على يدهم يتم الخلاص و ، تزدهر للصحراء . . وجدير بالملاحظة في هذا السياق ان « الكسندر راماني » الذي شارك في كتابه سباريو الفيلم مع « فلاندا سيميتيوف » و « يوسف جروس » عن كتاب « مناحم تالمي » الذي كتب واخرج فيلم « متمردون ضد الضوء » ، الذي يتضمن أيضا « موتيفة » الصحراء التي ترتبط عنده - كما في « فورقونا » - بالشرقيين ، في حين أن صابرا الغرب هم « المستنديرون » الذين أحضروا التكنولوجيا المتقدمة ، ومن ثم يجدون الشكر والثناء من العربي ، الطيب ، و « النبيل » لانتشاله من عصور الظلام التي كان يعيشها . الشرق إذن معادل للموت وفي « فورقونا » فإن مثل هذا الوفاء تؤكد لقطات تخليق للطيور حول فريسة ، ولرباط أسرة « يوساجلو » بمدينة « سادوم » مدينة الشر ، في التوراة . وهي العلاقة التي يشير إليها صرامة رئيس البلدية (إفرهزكياهر) بأنه الحبيب - كما لو أن ملاك الموت قد اتخذ سكنا هنا منذ زمن ، سادوم وعموره . . هذه الثنائية المتصارعة بين الشرق / الموت والغرب / الحياة هي التي يقوم عليها الفيلم حيث يبدو الشرق عدواً للايروس - الحياة - ونصيرا للموت Thanatos بمحاولة قتل المهندس الفرنسي والزواج الاجباري للبطللة من عجوز الأمر الذي يقضى بموتها . أما الغرب فيمثله الصليب الفرنسي الأنيق الذي يأتي ومعه التقدم التكنولوجي إلى مدينة متخلفة محولا لنقلا البطللة المضطهدة بعد أن وقع في غرامها ، وكذلك الابن

المزود بالعصرية من خلال ، بوتقة الانصهار ،^(٦٥) العسكرية، والذي يتأصل هذا الحب عند رغبات الأسرة . وهو نفس التقسيم الثنائي الذي يبدو في إخراج المشاهد ذاتها، وكما في فيلم ال Splendor in the grass (*) -٦٦- يقدم الفيلم الممثلة ، آين جيدي، في مشهد جنسي مقير عند الشلال^(٦٦) مع خلفية طبيعية رائعة وموسيقى ميلودرامية غريبة، والانتقال من ، الواقع ، الظالم والخوف من المستقبل وشقيقتها مارجو (جيل الماجور) وهي تخدعها أثناء هروبهما يعززه شريط الصوت من خلال أصوات طيور مذعورة وموسيقى شرقية^(٦٧) . فالمياه تغترن بالغرب والصحراء بالشرق، وظهور المرأة السفاردية كضحية على يد رجال من السفاردي وخلصها على يد الغرب .. خاصة على يد غربي . يظهر في أفلام إسرائيلية أخرى وله سوابق في الأدب العبري . وكمثال فإن السرد في فيلم ، ملكة الطريق ، لـ ، جولان ، بعد مقارنة بين فتى الكيبوتز الزقيق (يهود اباركان) الذي يمنح البطلة - مومن مغربية من تل أبيب (جيل الماجور) الدفء والحنان ورجال من السفارديم الغلاظ الذين يقتصبونها في شهور حملها الأولى . وعلاقتها بفتى الكيبوتز وحملها منه ثم زيارتها لأسرته في الكيبوتز تجعلها تقرر اعتزال حرفتها كموس وتربية طفلها بنفسها، إلا أن اغتصابها ثانية أثناء زيارتها لأمها في جنوب إسرائيل يؤدي إلى مولد طفل معاق - وهو المشهد الذي يبدو فيه تأثره بمشاهد العنف التي كانت تقدمها السينما الأمريكية في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات^(٦٨) . فالعنف والاغتصاب والتخلف مرجعه في هذه الأفلام لسوء معاملة الرجل السفاردي لها وهو ما يخلق نوعين من الإنقاذ الوهمي عند المشاهد المثقف ، فهي أفلام تنهج التقاليد الاستعمارية نحو الرجل كما في فيلم ، رينيه كبير ، حسانوات النساء -١٩٥٢- حيث نجد جبرار فيليب الذي يعمل في الفرقة الفرنسية وهويتخيل إنقاذه لمرأة جزائرية من بين برائن الحريم للجزائري^(٦٩) . والأفلام الإسرائيلية الميلودرامية مثل ، فورتونا ، و ملكة الطريق ، تبرز البطلة كضحية ، في حين نجدها صغيرة في الأفلام الكوميدية مثل ، أنا أحب مايك ، و صلاح شاباني ، في أدوار صغيرة | لعبت

(٦٥) يمثل الجيش في الخطاب الرسمي دور ، بوتقة الانصهار، لمختلف مجموعات العرقية كما يلعب في المجتمع الجديد دور تعليم ، قيم الصهيونية الديمقراطية .

(*) انتاج ١٩٦١ إخراج ، اليكازان، وبطولة واين بيبي - نانالي وود (للمخرج)

(٦٦) اكتسبت جرأة مشاهد العري في مشهد ، آين جيدي، مزيد من الدعاية فلم يسبق لفيلم إسرائيلي لظهور العري كما في فيلم ، فورتونا .

(٦٧) شخصية ، مارجو ، الذي اخت دور فتاة من شمال أفريقية والذي لعبه ، جيل الماجور، ظهرت في أفلام ، جولان، منذ الستينيات مثل الدرادو -٦٣- فورتونا -٦٦- .

(٦٨) في أحداث أفلام رافائيل ريفير ، شهادة بالقوة ، يظهر مشهدان للاغتصاب من سفاردي لامرأة لشكنازية .

(٦٩) ، بيير براسير ، الذي لعب دور والد ، فورتونا، مثل في أفلام ، كبير، والمزيد عن موضوع لوهم الاستعمار الفرنسي حول المرأة الجزائرية انظر ماليك ألولا: حريم الاستعمار.

هذا الدرر (جيولا نوني) في الفيلمين، تبدو على أنها شيء مجلوب وغريب وهو ما يرضى المنتجين والمشاهدين، هذه المرأة القرية والمثيرة عادة ماتكون سفاردية تندمج مع قوتين للصابرا .. فهي في فيلم «أنا أحب مايك» عضوة في للكيوتر وفي «صلاح شاباتى» على وشك الانضمام اليه، ومثل هذه الثنائية بين الرجل السفاردي والمرأة تلامح تلمح مع كلاشيهات الاشكناز حول للسفارديم كما يقول المثل اليديش لن للفرتك (كنية عن السفارديم) ماهر الا حيوان والمرأة للسفاردية تلد حيوانا آخر، وفي تمثيل مشابه لتوتر العلاقة بين الجنسين من السفارديم - والذي مازال سائدا حتى اليوم - يقدم «ناداف ليفديان» كوميديا «انتق في الجيش أينها البنات» - 1985 - قصة مجموعة من المجندات في أحد معسكرات التدريب التابعة للبحرية يمثلن مختلف العرقيات وينتج عن لقاءهم مواقف كوميدية . ومن البداية يطور الفيلم المقارنة الثنائية بين شخصياته الرئيسية مثل « نيفا » - هيل جولدبرج - التي تنتمي للطبقة العليا من جبل الصابرا و « شولا » (هانى أزولاي) من السفارديم « من البداية وقبل ظهور أسماء الأبطال لحظة انفصال « نيفا » عن أبيها و « شولا » عن ألسرتها ليوضح كخلفية الفرق الطبقيّة والعرقيّة بينهما . وهي البداية « الفارقة » التي تحدد مسار الفيلم ككل ، ففي حين نجد « نيفا » والدما الأنيق الحنون الذي يوحى بمدى علاقته بالسلطة « ومن ثم تمكنه من مساعدة ابنه في الجيش ، فهو يسألها إن كانت ترغب في الانضمام إلى جماعة للترفيه عن الجنود - وهي وظيفة مرموقة في الجيش - فإن عائلة « شولا » الكبيرة تبدو بلاهرية والكاميرا تستعرضهم أثناء توديعها لهم متفقدة مرقفهم من سلوكها (باعتبارهم غير إسرائيليين) . وفي حين ترتدى « شولا » ملابس رخيصة مبهرجة الألوان، نجد « نيفا » ترتدى ملابس على أحدث مردات باريس ونيويورك ، ولأن موقف « شولا » للعائلي والعرقي يبنى بمصيرها حيث تقضى حياتها وهي في سن الثلاثين مع رطل من الأطفال لزوج أو العمل في محل بقالة أو مصبغة ، فإنها لا تجد خبارا امامها إلا الالتحاق بالجيش، ولزاء تحمل « نيفا » عليها ورئيسها «تاليا» (انات توبول) - التي تنتمي لجبل الصابرا - ويصل الأمر بهما لدعوتهما للقتال لأن « الحنف هو اللغة الوحيدة التي تفهمها » (تركز الكاميرا على شجارهما للإشارة الجنسية) .. لزاء هذه المعاملة لا تجد «شولا» مفرا إلا بالهروب من الجيش ، حيث تلتقى بصديقها السفاردي والذي تبدو عليه الطيبة (لا أنه يتعلم في كلامه ويفتقر إلى الذكاء . هذا للملم الشرقي المتوحش يدفعها إلى الإذعان وإلى محاولة اغتصابها من الرجال السفاردي حيث لا يجد صديقها مفرا من استدعاء وحثها العسكرية لإنقاذها . ورغم سوء التفاهم السابق فإنهم يكرتون فريقا لإنقاذها وكأنهم في مهمة عسكرية، وبعد عمل بطولي ينقذونها ويتكامل هذا الجهد بتصرف كريم تحر هذه الفتاة « المحرومة » ثقافيا بأن تلحق « نيفا » بمساعدة والدما بفرقة الترفيه استغلالا لموهبتها ، في حين تلتحق هي الأخرى بمركز مرموق في اناة

الجيش، والذي يرمز هنا إلى إسرائيل والصفوة من الاشكناز، وبهذا يتم انتشارها من التخلف وعالم العنف بإتاحة الفرصة لها لتنمية مواهبها وحل مشكلة الصراع الجنسي المتفشى كالوباء في المجتمع الشرقي عن طريق التسامى السلمي للصراعات العرقية والطبقية في المجتمع الاسرائيلي. ومع أن السفارديم لا يشكلون موضوعا هاما في الأدب العبري، إلا أن مثل هذه الصور يمكن أن نجدها في القصص القصيرة منذ بدايات القرن في أعمال: ليفين كبتيس، Levein Kipnis و، موسى سيمالانسكي، Smilansky و، بنتها، بوهاشفسكي Bohachevsky حيث نجد المقارنة بين المرأة اليمنية من جيل المهاجرين عنصرية زوجها وثقافتها.. وبين المرأة العرة المنحرفة من جيل شباب الصابرا. في قصة: سالمه، Salima ل. هاليم هازاز، Haim Hazaz يضرب الزوج البطة وينفق مائها على الشراب والميسر والنساء، أما ربة البيت فتجد بعض اللون من سيدتها مسر لهما - وازاء الصورة السلبية للسفاردي نجد صورة محببة للصفوة من الاشكناز رغم استغلالهم للمرأة السفاردية بمنحهم اياها أقل أجر في المجتمع. وفي قصة: الأفق الممتد، ل. هازاز، نجد الأزواج يضربون زوجاتهم بقسوة وعلى الملأ. وفي قصة: لولو، ل. حميدة بن يهودا، نجد الزوج يعامل زوجته بقسوة وبلا مبرر، إلا أنها تجد بعد طلاقها منه عملا كمربية في مخططة زراعية (يوشاف)، ثم تكتمل سعادتها بزواجها من اشكنازي. وعندما يضرب الاشكنازي زوجته فإن السبب كما يقول: ليف هاكاك، نتيجة انهيار عقلي لحرب ١٩٦٧^(٧٠). وكما في قصة: الزيتون المجروح، Wounded olives (ينزهاك جلوسكا، -وايس موروثا ثقافيا بدليل عودة علاقته الطبيعية بزوجه بعد أن تعالجه. وكما في فيلم: سلاح شاباتي، و، فورثونا، فإن الأدب يصورهم على أنهم يسلبون معاملة أطفالهم. فالنساء والرجال من السفاردي في: إلي الطريق الصحيح، ل. ميلأ أوهيل Mila Ohel و، الياهو الجزار، ل. يالوكوف هورجن، Ya'acov Horgin و، عند العم راقول، و، روح استير ماداني، The Soul of Esther Ma'dani ل. ينزهاك شينار، Yitzhak Shinar فإن السفارديم رجالا ونساء يعاملون أطفالهم بقسوة ودون ما جريرة. والرجال مدمنون خمر وكسالى بلا عاطفة وطفيليون مستغلون، بمكس الاشكناز كما يصورهم: هاليم هازاز، في قصة: استنارة أبي، My Father is enlightened وقصة: شارع عشان زيون، ل. ينزهاك شنهاز، و. وفي فيلم: فورثونا، فإن خلاص ضحايا الإكراه (السفاردي) لابد وأن يأتي من خارجهم.. من عالم: الصابرا، العصري والمفتوح^(٧١). ورغم أن الفيلم لا يشير صراحة إلى: الصابرا، فإن التقيض يبدو ضمنيا في ضمير المتفرج الاسرائيلي. ومغزى الفيلم الأخلاقي

(٧٠) حول صورة السفارديم في القصة القصيرة العبرية انظر: Lev Hakak: inferior and superior.

(٧١) حول علاقة السفاردي والارثوذكسي انظر من ٢٠-٢٢ من Apirion 2 (winter 83-64).

يؤكد على المعنى الضحل لعلماء الاجتماع والذي يقول بأنه من خلال إعادة تطبيعهم فقط في «عصرية إسرائيل» سوف تحل «مشكلة الفجوة» - بمعنى آخر - فإن المدنية للتامة مقطوعة الصلة بالنسق الاسرائيلي العام لأنه ثمرة قيم الجزائريين العرب، وليس نتيجة هوية هامشية تحكمها وتستغلها مؤسسات المراكز الاقتصادية والسياسية والثقافية. وإلى جانب هامشية لليهود الشرقيين، علينا أن نذكر أن السياسة الرسمية في توطئتهم على هامش المدينة وعلى حدود إسرائيل حيث الحماية أقل من مناطق الكيبوتز مما يحطهم هدفا سهلا أمام هجمات العرب.. وبالتالي خلق عداوة مصطنعة بين الطرفين^(٧٢). والمشهد الأخير من الفيلم يؤكد هذه النتيجة. فبعد مقتل البطللة دفاعا عن حبيبها الفرنسي، نصل جموع القرية وينتخب الأب والابن على جثتها، وفي لقطة طويلة لرى الفرنسي يفود سيارته اتجاه الكاميرا نحو الشمال مغادرا المدينة المتخلفة لتتبع ضحيتها في خلفية الصورة من بعيد. ومع خروج السيارة من إطار الصورة ينتهي الفيلم ومعه تنتهي الرحلة الاستطلاعية للممثل الفرنسي ومعه المشاهد المثقف في عالم الآخرين للخطر بعد أن استوعبوا المغزى الأخلاقي للخطر الذي يمثله عالم «الفانت».

ومنحجو الفيلم بهذا يجبرون عما قاله الكاتب «حاييم هزار» ونشره في نفس الفندرة (وهو واحد من الذين كتبوا قصصا عن المفارديم) - يقول : « بالنسبة لـ مكان ، الفانت ، (الشرق) فإن هاية تفصل بيننا وبينهم ! علينا أن ندخل الثقافة الأوربية إلى المجتمعات الشرقية ، إذ لا يمكن أن تصبح أمة شرقية . إننى منذ هذا تماما ، لقد عبرنا ألفى عام حتى أصبحنا وحدة ثقافية يهودية - أوربية ، ولا يمكن أن نعود الآن إلى الوراء من أجل ثقافة اليمن والمغرب والعراق »^(٧٣). أكثر من هذا فإن الفيلم يعتبر صراحة أن وضع الصابرا هو البديل للمجتمع الشرقي التقليدي مجسدا في مدير الشركة «يتزهاك شولو» (وهو الممثل الذي كان يلعب في الخمسينيات وأوائل الستينيات دور الصابرا النموذجي وهو الذي يؤدي دور الضابط في فيلم « للتل ٢٤ لايجيب ») فهو يبدو عقلانيا ومثقفنا يحذر الفرنسي من البداية من أنه لا يعيش في فرنسا بل في « سدوم » ، وهو التحذير الذي يجعل الصراع بين الشفرات الثقافية. وإسرائيل التقدمية والمنطقة إلى المستقبل فتتمثل في الشاهد الموضوعي من أسرة « بوساجلو » الذي يكرم نفسه للحلم - على عكس أسرته الجاهلة - ومعنى هذا التقدم الذي حققته إسرائيل بفضل « بوتقة الانصهار » العسكرية، ومن ثم فمن حقّه أن يتحدث نيابة عن الأمة ،

(٧٢) للمزيد انظر ١

-Sholoma Swirski and Menahem shoshan, Development towns toward different tomorrow.

(٧٣) صحيفة « معاريف » ١٤ جينير ١٩٦٦ .

وهو الصوت الذى نسمعه فى حديقة مع الضابط للفرنسى مثل : « انهم يتصرفون كيهوديين فى دولة
عصرية ، أو فى احتقاره لأسرته ، اسأ فى الجزائر .. فكل إنسان هنا حر فيمايريد ، والمهندس
الفرنسى الأشقر يجسد الذات المثالية لاسرائيل ومن ثم فهو ينتمى إلى ، لاسرائيل الحديثة ، ضمن
ثنائية المعرفة الاوربية التى يقدمها الفيلم وحيث يتعاون مع مدير الشركة الذى ينقذه من سكين ،
يوساجلو ، (وتعبير ، السكين المنزوى ، صار صفة تفكرن بشمال افريقية كشعب طابعه الخلف) ومن
خلال صداقته أيضا بـ ، يوسف ، - أحد أفراد الأسرة الذى صار من الصابرا والذى ينقذ حياته ،
وعندما يجزون شعر ، فورتونا ، يعبر عن احتقاره للأسرة ويصبح غاضبا : « هل تعيشون فى غابة
(٧٤) ، لذا يصبح الفرنسي صديقه يوسف بالسفر إلى الشمال .. إلى تل ابيب . وبهذا فإن الفيلم
يعكس حتمية ثنائية جغرافية مبالغ فيها تجمع بين الغرب / الشرق والشمال / الجنوب (٧٥) والى
نجدها فى أفلام أخرى لـ ، جولان ، مثل ، الدورادو ، و ، ملكة الطريق ، وترددا لنظريات حتمية
المناخ (٧٦) (عند مدام دى ستايل وه هيوالت نين ،) .

فالفيلم يقدم الشمال سواء كانت ، تل ابيب ، أم لاسرائيل عامة على أنه بؤرة التخلف
واللامسؤولية .. أى عالم لا يمكن السيطرة عليه (بل أطلق على الفيلم ، الجنوى ، مقابل ، الغربى ،) .
ومفهوم الجنوب هنا يحمل نوعا من الطرافة .. خاصة ولن للمخرج ، جولان ، حاول فى البداية
إسناد دور الأب إلى العمال الايطالى ، سارو لورزى ، - الذى قام بدور العريس المجوز - وذلك بعد
أدائه لدور مشابه فى فيلم المخرج ببتروجيرمي " Seduced and abandoned " - ١٩٦٣ -
وقد قارن بعض النقاد تطور الحكمة والخلفية الاجتماعية فى الفيلم بميلاتها فى مدينة صقلية تعبيرا
عن جو التخلف (٧٦) (والتشبيه المناسب هو أن المدينيتين اللتين تقعان فى الشمال أشبه بمستعمرتين
داخليتين) . هذه العلاقة الجغرافية ذات المعور المزوج نصل قمتها فى مشهد الزفاف الأخير فى

(٧٤) مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات وفى اعقاب حرب السويس ١٩٥٦ التى جمعت بين فرنسا وبريطانيا
العظمى واسرائيل ضد مصر بدأت نزعة فى اسرائيل الميل نحو فرنسا وهو ماظهر فى الموسيقى الشعبية (كانت
تحت سيطرة روسيا) والحديد من الإنتاج المشترك بينهما .

(٧٥) وكما يشير موريسكى فى كتابه ، اليهود الشرقيون فى اسرائيل ، فإن نزعة للانفردة العصرية تبدو واضحة فى
المدن الكبيرة . فالاشكاز وقلون غالبا فى المناطق الشمالية ، الافضل ، بينما يقطن يهود الشرق غالبا فى المناطق
الجنوبية .

(٧٦) هيوالت نين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) فيلسوف ومؤرخ الفن اتهم بمحاولة لاختزال أثر البيئة على الفن إلى أثر المناخ
وحده ، على حين أنه نال على بلن المناخ الطبيعى هو واحد من بين العوامل الكثيرة المؤثرة وخاصة المناخ
البيكرولوجى أو الثقافي الذى يثأ فيه أى أسلوب من أساليب الفن . (المترجم) .

(٧٦) باركانما : عروس للبيع من ديمونا .

«فورتونا» ، وهو مشهد يجمع تشكيلة غربية من العواجز وقرم وموسيقى يونانية ورقص (٧٧) ، ولقد صارت الموسيقى اليونانية بالنسبة للمفاهيم في إسرائيل بديلا عن الموسيقى العربية الأم ، مع غناء لثلاثي الشعبي «هاجاشاش هاخفير» Hs Gashas tukiver لأغنية تقول : في لهيب الشمس الحارقة / سوف تأتي الأعاصير / لأن الطريق إلى سادوم يقترب / هناك في الطريق إلى «ديمونه» / لا تذهب هناك حيث لهيب الجنوب / لا تذهب لأن الشمس هناك حارقة .. حارقة في سادوم .. وعلى أصوات هذه الموسيقى تهرب «فورتونا» من حفل زفافها إلى حبيبها الذي ينتظرها في سيارة جيب لتنفذ نفسها من نار الجحيم، إلا أن لعة «سادوم» تحول دون هذا .. فالمهوية الشرقية - بمعنى آخر .. تخلق تماهيا بين شمال تل أبيب وفرنسا الأوربية ، المتقدمة .. وأيضاً بين ديمونة الجنوب والجزائر العربية ، المتخلفة، وهو مفهوم جغرافي يذكرنا بشدة بتكوين الاستعمار الأوربي . كما أن الفيلم ينقل بعض الأفكار الاستعمارية المنتشرة في وسائل الإعلام الإسرائيلية والتي ترى أن الثقافة الأوربية هي النموذج والمعياري، في حين أن الثقافة الشرقية تقص وضلال . فالثقافة الأوربية ميراث يجب صيانته والحفاظ عليه في حين أن الثقافة الشرقية ليست سوى «مشكلة تبحث عن حل» وبطلة الفيلم ليست ضحية الاستبداد الجزائري فقط بل وضحية كاميرا «جولان» الباحثة عن كل ما هو مثير جنسياً . وكمثال ف نحن نراها في المشهد الأول وقبل ظهور أسماء العاملين بالفيلم وهي تجرى حافية القدمين على الرمال لتلق بشاحنة تعيدها إلى منزلها . وبينما هي تقضم نفاحة بطريقة مثيرة يحمق السائق فيها، ومن وجهة نظره تنقل الكاميرا في لقطة قريبة على نهديها بنرجران مع حركة السيارة الصاعدة والهابطة على الطريق الوعر، وعلى مستوى السرد فإن البطلة التي فقدت عذريتها نال جزاءها بموتها .. وتضمينها تساعد المهندس الفرنسي على الابتعاد عن هذه المدينة الملعونة والفسحية(*) والتركيز على بطلات أفلامه - وهي ملاحظة ثانوية - تتكرر كثيراً في أفلام مزراحى من خلال اللقطات الغربية أو الاستعمارية على جسد بطلته كما نجد في فيلمه «اليزا مزراحى ٩٩٩»، حيث مشاهد الزوجة الثرية مسر، جريشوم ، (- زيفا رادون -) أو في «عملية القاهرة» مع بطلته (جيلا لمارجور) في خور المطرية المصرية أو مع «مارجوه منجواي» في «فوق جسر بروكفين» ٨٢. في «عملية القاهرة» فإن المرأة المصرية تخاطر بالتجسس لحساب إسرائيل ضد حبيبها الضابط المصري (يوسف يامين) إلا أن الموت يكون عقاباً لخيانتها. والتضحية العاسوسية من جانب المرأة تبدو في فيلم «الدرادو» حيث تبدي «مارجو» المومن السفاردية - رغبتها في أن تضحى بحبها للبطل السفاردي - توبول - وتسجن لتساعد على استئناف حياة أمينة مع فتاة من شمال تل أبيب - (تكفامور) -

(٧٧) بخلاف فيلم «زوريا» التي عرضت بنجاح في إسرائيل فإن فيلم «فورتونا» يقدم عيطة الغربة مع شخصية «حرناكي».

(*) الفنتشية : انحرف يمثال في تركيز الشهوة الجنسية على جزء من الجسد ، انظر قلموس السورد ، ص ٢٤٤ ، ط ١٩٨٢ (المترجم) .

منزل في شارع كلوش ١٩٧٢

(HaBait biRkhov chlouch)

تناولت بعض أفلام موشى مزرلحي - والتي لم تجد تجاوبا من النقاد - وضع للمرأة بشكل عام والسفاردية بشكل خاص، دون الوقوع في تركيبة ثنائية، للغرب المستدير، ضد، الشرق المضطهد. في فيلمه، أنا أحب روزا، - ٧٢ - الذي تدور أحداثه في نهاية القرن التاسع عشر، يتعرض للقوانين الدينية اليهودية بطريقة نقدية إلى حد ما بإبراز مدى الإهانة - الذي يسببه قانون الزواج والطلاق للأرامل، ليفريت، Levriate (الزواج الإجباري من شقيق الزوج المتوفى في حالة عدم وجود أطفال للزوج)، ويقوم ببناء الفيلم على، الفلاش باك، || العودة إلى الماضي ||. ويبدأ الفيلم بانتظار الأرملة، روزا (ميشال بات آدم) وفقا للقانون اليهودي - ل، نسيم، شقيق زوجها والذي لم يبلغ بعد سن الزواج ليقرر الزواج بها لم يمنحها haliza (هاليزا) - أي حرية الزواج من غيره إن شامت، ومع مرحلة مراعاة، نسيم، يشعر برغبته فيها، إلا أنها لشخصيتها المستقلة كما تبدو في الفيلم تطالب منه أن يمنحها حريتها، حتى لو كانت تحبه بهدف أن يكون الاختيار لذاتها قبل أي شيء، وليس لأن القانون اليهودي يتطلب هذا، وأن يكون اختيار، نسيم، لها اختياراً حراً هو الآخر. وما أن تنتهي روايتها لحفيدها، نسيم، - والذي يحمل اسم زوجها - حتى تستقبل الميرت في هدوء. وقد تم إخراج الفيلم في مواقع أصيد بناؤها وشهيدة لواقع اليهود الشرقيين من خلال جو شاعري مغمم بالجو الشرقي الذي يشير إلى عمق جذور هذا المجتمع في المنطقة. ومع أن شخصية، روزا، لا تقارن بانتصار الحركة النسائية في الغرب، إلا أنها ليست ضعيفة أو مخلوق ضائع أو ضحية لقدرة السفارديم. وفي مقابل التمارض والمواجهة المفترضة بين الشرق والغرب في فيلم، فررقونا، فإن الفيلم يقدم من خلال معرفة حميمة بعالم السفارديم للقابل للتكيف والتي تجسدها شخصية العاظام المعتدلة - أفير هزكيانو - الذي يبحث عن حل للمشكلة مراعيًا ظروف المكان والزمان. حل يعيش الفرد بمقتضاه في توافق مع القانون اليهودي Halacha دون أن يكون على حساب الإنسان، وهو يقول ل، نسيم، (جايي لوندلمان) بعد أن عرف منه قصة حبه المحرم لها:، لأن الحب ليس بخطيئة، ويمن قبل حفل الزواج:، إن الإنسان أهم من القانون.، وأن حبه للإنسان أسمى من حبه للقانون.، وهو التفسير الذي لا يستند إلى وسائل دينية مجردة أو دراسة لكتب القانون، بل من واقع مجتمعه اليومي الملموس. والسيرة الذاتية للفيلم تقع أحداثها فيما بين ٤٧ - ١٩٤٨ من خلال استعادة بعض ذكري تجربة السفاردي - مثل، أنا أحب روزا، - ومن وجهة

نظر البطل ، سلمى ، - لوفير شالهي - حيث يستعرض الفيلم عالم للجيران الحميم بكل ماله وعليه .
والحوار في مشاهد الأسرة أشبه بحوار متعدد يتحاشى المونتاج فيه البناء للتأني للقطعة مقابل
لقطة وهو أسلوب يلائم الفردية العربية من أجل عرض الحميمية الأسرية . والإخراج يبرز الفناء
الداخلي (الحوش) والذي يعتبر سمة أساسية في المعمار الشرقي حيث اللقاء المتواصل بين الجميع ،
وبحيث تصبح الحياة مكشوفة للجميع كما لو كانت الأحداث تجري على مسرح بلا ستارة مسرح
للحياة اليومية تتداخل وتمتزج فيه الأدوار بين الممثل والمشاهد (٧٨) . و ، نسيم ، الحار (يوسف
شيلوها) بغازل ، كلارا ، (جيلا الحاجور) سريحة أمام أسرته غزلا يستثير العاطفة ، والألوان
والروائح وبأكثر من لغة (٧٩) ، في حين تبدو ، حضور البديهة ، عند كلارا ، رغم سحر الوقار
والحشمة . وعندما يتعمق الاشتكازي (شايف لوفير) لطلب يدها يقف ، نسيم ، مراقبا في دهشة مع
الآخرين لهذه الشخصية التي تعرف كل شيء عنهم .. وبالتالي يسقط الحاجز الثقافي بينهم (وأساند
دور الاشتكازي الذي يجيد العربية له دلالة هنا) . فالفيلم يعطي الانطباع باستحالة الفصل بين
طريقة الكلام للشرق اوسطية الغنية بصورها ومأثوراتها عن جسد اللغة من تلميحيات وإيماءات
وحركات الرأس واليد والأصابع . والتصوير للحسي - الذي شارك فيه - آدم جرينبرج - يجسد
حيوية للحوار السفاردي اللفظي وشفراته الجسدية التي تشارك فيه الحواس الخمسة .. حتى حاسة
الشم ، وكمثال .. عندما يشترى ، سامي ، لحما مشويا فإن للريح تحمل الدخان نحو الكاميرا -
المتفرج .

والشخصيات السفاردية في أفلام مزرلعي ترتبط أساسا بالثقافة العربية . وفي فيلم ، أنا أحب
روزا ، تبدو العلاقات الحميمة بينهم وبين العرب باعتباره أمرا كان مألوفا بين يهود القدس في نهاية
القرن الماضي .. مثل الصداقة بين روزا ، وجميله ، للعربية - ليفانا فرانكلستين - التي تشجعها
على التخلص من عبء تراثها ، ثم صداقة ، نسيم ، مع المراهق العربي الذي يعده لخوض أول
تجربة جنسية . وأول حوار نسيم في الفيلم حوار عربي (عن السياسة في فلسطين تحت
الانداب) . ومع تطور أحداث الفيلم نشعر الشخصيات مرارا بالحاجة للحديث باللغة العربية ، كما

(٧٨) للمزيد حول هذا الموضوع انظر :

• Gabriel Ben-shimon : Theatrical Elements in the daily life of North African Jewish Community" in the legacy of jews Spain and the orient.

(٧٩) يقدم يوسف شاهين في فيلم ، استكدرية فيه ، (١٩٧١) تمثيلات للثقافة المصرية تنطق بأكثر من لغة وقد أنتج
الفيلم في الممبدييات حول فترة الأربعينيات وهي سيرة شخصية تصور النشأة في الشرق الاوسط وسط خلفية الكفاح
الوطني ضد الكولونية ..

نسمع صوت أم كلثوم معبودة العالم العربي، بل واليهود الشرقيين أيضاً - ليلعب دوراً أكثر من مجرد حلبة صوتية خلفية للحدث - هذه الهوية اليهودية العربية تصبح محل احتقار من مدير المحل الاشكنازي الذي يسخر من «سامي» وهو يتناول طعامه قائلاً له: زيتون ويصل كالعرب؟. والمدير يظهر من وجهة نظر سلمى الذي تجبره ظروف العمل على الصمت.. إلا أنها تحمل وجهة نظر نقدية تمثل هذا التحامل - وقرب نهاية الفيلم ومع قيام دولة إسرائيل ومقتل شقيق سامي بأيدي عربية تبدأ بولدر ظهور أزمة الهوية السفاردية بالتمزق والانفصال بين قطبي هوية اليهود الشرقيين.. للعرب واليهود -

وفي حين كان الشاعر السفاردي الاسباني «يهودا هالفى» يكتب في القرن الثاني عشر معبراً عن حنين للشرق - من أجل صهيون Zion^(٨٠)، قلبي في الشرق وجسدي في أقصى الغرب، واليهود السفارديم الذين يعيشون الآن في صهيون المتخفية لـ Westernized إلا أنهم - وبالتمفارقة - يشعرون بالحنين لمكان ما في الشرق والذي يمثل لهم العدو الجديد.. العرب. وهو الانفصام الذي يشعرون به تحت ضغط الثنائية الصهيونية إما العرب أو اليهود.. وعليك أن تختار بينهما. وهو الموضوع الذي يتناوله الفيلم التسجيلي «بحال فوام».. «نحن يهود عرب في إسرائيل - ٧٧- وما يصلح إليه ضمناً فيلم «عمود الملح» للمخرج «حاييم شيران» والمأخوذ عن رواية «ميمي» وفيلم «الأرض المحترقة» - ٨٢- للمخرج «سيرج انكري» يحاول بناء تماثل بين استئصال الفلسطينيين ويهود من الدول العربية بعد إنشاء إسرائيل بالانتقال من مشهد اجنثاات أشجار زيتون لأسرة فلسطينية إلى أخرى لأسرة يهودية في تونس. وهو المفهوم الذي يتعارض مع فيلم «أوري باراباش» Beyond the Bars «وراء الأسوار» - ٨٤- (والترجمة الحرفية «خلف القضبان» Beyond the Bars) والذي يتعاطف فيه مع شخصية السفاردي السجين من منطلق الوصف الاسرائيلية المساندة باعتباره «كارها للعرب» وبهذا السياق تصبح وجهة نظر الفيلم التعليمية أحادية، خاصة من جانب السفاردي الذي يشعر في النهاية من خلال وضعه في عالم السجن المصغر بتعاطف أخوي مع الفلسطينيين ضد إدارة السجن، في حين يظل وعي الفلسطينيين ساكناً.. لا يعي طبيعة علاقته بالسفاردي على الرغم من أن تاريخ لليهود العرب ووضعهم بالنسبة للفلسطينيين يختلف في جوهره عن تجربة اليهود الأوروبيين - ولا يمكن النظر إلى أفلام مزراحى على أنها نوع من الحنين إلى «الجزيرة» إذ لا بد من الحكم عليها من خلال الفترة التي أنتجت فيها

(٨٠) الشعر السفاردي متأثر بالشعر العربي -

.. وخاصة حركات المعارضة في أوائل السبعينيات، وعلى حد تعبير مزراحى (ومعنى اسمه بالعبرية «الشرقي») . « إن ما يحدث في هذا البلد - إسرائيل - هو نوع من الإبادة الجماعية الثقافية . فمع وجود دولة إسرائيل برزت ديكتاتورية يهود أوروبا ضد يهود آخرين لهم ثقافتهم للعريقة .. ومن ثم بدأ اليهود الشرقيون يفقدون النكهة الحقيقية لثقافتهم بتقليد للثقافات الأخرى ، وبهذا فقدوا أرواحهم وهويتهم وتحولوا إلى halturot (أى عمال عبيد وعروض فنية من الدرجة الثانية) وصورة كاريكاتورية وفولكلورية على المسرح الصغيرة،^(٨١) . والأسرة السفاردية في الفيلم ليست بمعزل عن السياق السياسى والاقتصادى لطرات ٤٧-١٩٤٨ حيث يصور الفيلم بداية ظهور التقسيم العرقى والطبقى في إسرائيل . وهو التقسيم الذى أثار السخط والمعارضة طوال العقد الماضى فقد تحول أفراد الأسرة المصرية الثرية إلى عمال في « دولة على الطريق »،^(٨٢) . «وكلارا» إلى خادمة ، وهى حالة استثنائية في السينما الاسرائيلية حيث تجد المرأة العاملة من السفاردى التقدير من خلال عملية التمويه الآلية ، فهى تبدو في الفيلم -على تقويض الأفلام الأخرى التى تصور للخادمة فيها -كحلبة رمزية للطبقة العليا ومن خلال النظرة الضيقة لخدمتها (ومنجيبها) سواء كان دورها هامشيا كما في أفلام « أنا أحب روزا » ، « قلبان ينبضان » ، ٧٢٠ - Two Heart Beals و «الف قبلة صغيرة» .. أو كشخصية محورية كما في فيلم « اليزا مزراحى »،^{١٩٩٩} حيث تبدو البطلة - ادينا فايدل - عاملة في محل تنظيف للملابس على طريقة فيلم « سلاح شاباتى » شخصية متناقضة في سلوكها .. ساذجة وحادة اللسان . والأداء كما في « سلاح شاباتى » ينجح إلى الكاريكاتورية من خلال حركات الجسم . وكما في الأدب العربى فإن شخصية المرأة السفاردى السينمائية يهدف إليها غالبا بأدوار لخدم، وعندما تزدى دورا معوريا فإنها تقدم كنوع من التفضل . وفيلما «أنا أحب روزا» ، « قلبان ينبضان » يستغلان شخصية الخادمة الهامشية لتؤكد للوضع الاجتماعى الرفيع للشخصيات البرجوازية التى تحتل مكان الصدارة والى تعيش معها . (إن تعيش للخادمة مع مخدمتها في منزل واحد أمر غير شائع في إسرائيل) ولتقناد الخادمة الشخصية تذكرنا بتقاليد هوليدو في تصوير الخادم الأسود الوفى . وكمثال فإن شخصية الخادمة في فيلم « أنا أحب مايف » تعزى لعزى مخدمتها الذين يسرون عنها . ومثل هذا التهميش لا يتيح لها فرصة للكلام أو الحديث طوال الفيلم ، وهو ما يبدو حتى

(٨١) عن « ترريت جيرتز » في « عودة مزراحى إلى الشرق - بحوث لحرشوف » ، أرشيف فيلم جورسالييم .

(٨٢) « دولة في الطريق » مكتكلمان يطلق مؤرخو الصهيونية على فترة ما قبل قيام الدولة حيث كانت تصل المنظمات اليهودية في كثير من الوجوه كنزوله .

في الانتاج الاجنبى الذى يصور فى اسرائيل - فيلم « هانا » الذى يعتبر أول فيلم هوليدى يتعاطف مع القضية الفلسطينية فإن المخرج «كوساجافراس» يستبعد تماما اليهود الشرقيين من الفيلم ليؤكد على النماذج الحاكمة باعتبارها تعقل نميج للحياة الاجتماعية لإسرائيل. وهكذا يتجاهل الفيلم الوحيد الذى حاول تقديم بديل للقضية الاسرائيلية الفلسطينية والثنائية بين الشرق والغرب التى تتواجد ايضا بين اليهود فى اسرائيل عن طريق اظهار هويتها الغربية فقط. والحضور الضعيف لليهود « الشرق » لا يمثل إلا فى حضور وتواجد خادمة « هانا » . وفى الروايات البديلة فإن الخادمت يوظفن كرمز أو فى صور فنية بلاغية كما فى رواية «جان جينيت» الخادمت Les Bonnes أو فيلم «عثمان سمبين» L. Noire de - لتواجهن عند نقطة التقاء للاضطهاد الجماعى .. كنساء وخدم، ممثلين لجماعات عرقية مضطهدة كما فى المنزل فى شارع كنوش» . وقصة « قلب بسيط UN J. coeur Simple» . فلوبيير، تتناول المعاملة الاجتماعية السيئة لشخصية الخادمة بأسلوب يفيض كرامة وكمثال لأفكار «ايروباخ» عن «دمقرطة» democratization الأدب الغربى المستمدة من جوهر الفكرة اليهودية التى تقول « كل الناس متساوون أمام الرب » . وفى حين تصور بعض الأفلام الاسرائيلية الخادمة وهى نؤدى وظيفتها «المهنية» داخل « حدود » عالم الاشكنازى، فإن فيلم «المنزل فى شارع كلوش» يحتفى بحديث « كلارا» غالبية زمن سرد الأحداث التى تجرى فى منزلها حيث تبدو استقلاليتها. وبالمقارنة بغالبية الأفلام الروائية فإن الفيلم يصور عمق عاطفتها دون اختزال، بل يحرص على توحد وتماهى المشاهد معها فى نضالها كأرملة وأم عاملة . وعندما تبدو فى البداية وهى تنظف أرضية الغرفة فإننا لانراها من وجهة نظر رب العمل بل يعيون ابنها البطل الذى يدرك شعورها بالمهانة والذل، وهو ما يبدو فى اللقطة القريبة على وجهه خاصة عندما يسمع ملاحظات مسز « جولد ستين » مخدومتها المثيرة للألم، وسامى الابن يضطر للعمل فى محل مستر جولد ستين ليبدو النماثل فى شبكة الأسياد والخدم . فالمرأة الاشكنازية لديها خادمة سفاردية وزوجها يستخدم عاملا سفارديا، وعلى عكس نمط السفاردى المعادى للثقافة يصور الفيلم « سامى» كمدمن للكاتب عندما يصرخ فى مايسرفه هو كتاب، وعندما يحب يحب أمينة مكنية. وعندما يواجه الإهانة من مدير المحل الفاشى الحاقق عنصريا على العرب والسفاردى فى أول يوم من عمله تنهمر الدموع من عينيه فى لقطة قريبة، ويعلق شريط الصوت بنهكم على الموقف من خلال أغاني الاستقلال المشهورة للمطرب « يافى ماركونى» .. بعد أنقى عام من النفى يابلادى.. أنت لى وحدى، والفيلم يشير بوضوح إلى حركات المعارضة فى السبعينيات من خلال شخصية «ماكس» (يوسى بولاك)

الشيوعي الاشتكنازى الذى يتلبأ فى حوار مع سامى بعد الإضراب بأن العمال سيواصلون استنزاف حياتهم بالعمل، وبأن الكفاح الحالى لن يغير كثيراً من الموقف . كما يؤكد الفيلم على الدلاحم بين العامل السفاردي والاشكنازى اليسارى . وعندما يحدث « ماكس » ، سامى ، على ترك عمله لمستقبل أفضل يفاجأ بأتين من قطاع الطرق - المقترض أنهما يدافعان عن مصالح مستر جولاستين - يهاجمان ماكس منظم الإضراب . وفى قطع متبادل بين ماكس وسامى وهما يلتهان ليتمزج صوتهما معا . وعندما ينظم ماكس الإضراب نسمع ثانية أعنية تحمل هذين نفس للفترة اسمها شقائق النعمان بصوت «شوشان دامارى » انفصل بين مانسعه وماتراه من كفاح للعمال كنوع من النقد لفترة تاريخية كانت تقترن فى الغالب بهطولات ومثاليات ، الصابرا ، .

بشكل أموى الفهود للسود بأنهم ليسوا ، لولانا ظرفاء ، وفى مشهد آخر يسخرون من جأرلهم التحق بالجيش بخطط قبعتة العسكرية واستخدماها فى لعب كرة القدم وهم يروون حكايات ساخرة عن الجيش وبطولاته ، وهو مايعبر عن شعور بالتمرد لزاء المؤسسة التى يسيطر عليها الاشكناز الذين يحتلون أعلى المراكز الاجتماعية (وهو نفس الموقف الذى يقنمه فيلم : كوكو فى سن التاسعة عشرة) وفى مشهد نادى «الهستدروت»^(٨٦) حيث يقى المعلم درسا عن الرقص الشعبى - وهو أحد تقاليد حركة شباب الصابرا^(٨٧) - لشباب غير متحمس لدراسة هذه الثقافة الأجنبية ، ومن ثم يتبادلون النكات البذيئة أثناء للدرس . وأغنية «شجرة الرمان ، التى تصف الطبيعة الرعوية ، من البحر الميت حتى جبريش Jerich نسخ وتتحول إلى أغنية تعبر عن احتجاج كرنفالى على مثل هذا القصر الثقافى ، حيث يسرد فولكلور اشكنازى - اسرائيلى لنشره بين السفارديم ، بدلا من تشجيع الخلق الذاتى الذى يتوافق مع مزاج ورغبة السكان المحليين ، وعندما ينزع الراديو أغنية ياديشية فإنهم يعترضون على مثل هذه الأغاني التى تنتمى لعالم العلطة التى تذيبها لتسمعها هى فقط ، وهى موسيقى تتناقض مع موسيقى الفيلم الشرقىة والشبيهة بموسيقى الجاز التى تتواءم مع الخلفية الاجتماعية وشريط الصوت ذاته يوحى بإمكانية الجمع بينهم وبين السود فى امريكا . وهى دلالة لها مغزاها للفهود السود فى اسرائيل والذين استعاروا اسمهم من الحركة الأمريكية وفى حين نجد مشاهد للمؤسسات مثل : الهستدروت ، (اتحاد العمال) و ، الشباب العامل ، تصور فى أماكن داخلية ، نجد مشاهد الشباب تصور فى أماكن خارجية حيث أماكن تجمعهم فى الشارع . هذا التعارض بين اللقطات الداخلية والخارجية على مستوى التناظر يمثل طبيعة للعلاقة بين ، المنتهين ، الذين يحتلون بؤرة الحدث... ، واللامنتهين ، الذين يجلسون أمام المبنى الحكومى حيث تتقرر مصائرهم ، والذين لن يكونوا أكثر من مجرد ضيوف . وفى مشهد ، الشباب العامل ، ينظر ، شاول ، دوره - مع الشباب السفارديم ، وقد بدا عليه الضيق من خلال حركات قنميه ، ثم تنتقل الكاميرا إلى مكتب المحاسب الاشكنازى الذى يجلس مسترخيا وهو يتناول طعامه أثناء قراءته لائحة تتضمن بعض الأسئلة البيروقراطية ليقرر بعدها نوعية للعمل الذى يناسبه دون أن يمير ، شاول ، أدنى اهتمام . كما نرى ممثلى المؤسسات أيضا فى المشاهد الخارجية للأحياء إلا أنهم يقنمون هذا العالم بصفتهم رجال بوليس أو مفتشى بلدية (كما نرى أحمد السفارديم فى الفيلم يقوم بتنفيذ إجراءات الأمن الاجتماعى) - والمشهد الذى يقوم فيه رجال البوليس ومفتشو البلدية بتنفيذ أمر الازالة يترجم

(٨٦) الغضب الموجه للهستدروت يرجع لموقعه كقوة اقتصادية استغلتها بالكثير من طريقة كتحية رغم التناقض بحكم ايولوجيته الاشتراكية .

(٨٧) هذا التقليد يرجع لتراث الفولكلور الروسى منذ للهجرة الثانية Second Aliya || من روسيا) والذين صاروا منظرو الثقافة الاسرائيلية .

حرفيا معنى أن تعيش في الشارع كلما حاولت بناء سكن يزال. وهو ما يؤدي بجارده « شاول» الى التمرد والصراخ « إن أبتاعنا يحاربون العرب ولا بد لهم من مأوى .. هذا مستحيل ! منذ متى تهتم بنا هذه الحكومة ؟ استمعوا في إحصائر هؤلاء Vuzvzim | كنية عن الاشكتار من روسيا (٨٨) .. لن ندعكم تحطموهم - المقصود الأولاد والمنازل - سوف تصيل النداء هنا - (وهي نفس الصيحة التي سمعت قبل مقتل « شيمون ياشورا » بعشر سنوات ، وهو من السفارديم أيضا قتله البوليس في تل أبيب عندما حاول منع إزالة منزله) . ثم نرى الجارة الفلصنية في لقطة عامة وهي تحرق سيارة البوليس ويقبض عليها. واللقطة العامة نقل من النماهي مع الحادث الفردي من أجل تجريد شبه بريختي « ثم تنتقل الكاميرا إلى لقطة عامة أخرى على اثنين من المحققين في حماية البوليس وهما يشرفان على نفس المبنى الذي يبدو في خلفية الصورة، بينما يهكي أحد من أفراد الأسرة وآخر يحاول مواصلة. فالنماهي هنا يتم من خلال منظور السفاردي منذ غزو المؤسسة. وعلى النقيض من أفلام البيروكس مثل « فورثونا » ، « فن » ، « صنو » في مكان ما ، و « المنزل في شارع كلوش » لا يقدمان المرأة السفاردي سلبية ، بل تناضل في حدود إمكانياتها. والمضطهد هنا ليس هو الرجل السفاردي المتوحش بل المؤسسة الحاكمة . وفيلم « صنو » في مكان ما ، لا يتجاهل ملوك شباب الشارع إزاء المرأة إلا أنه يوضح في نفس الوقت أن السفارديم .. رجلا كان أو امرأة ، ومهما بدت الاختلافات بينهما - ليسوا سوى ضحايا لنفس السياسة . وعنف المرأة نراه ضمن سياق سياسة العنف « ومن ثم يكتب دلالة مختلفة تكعارض مع أنماط Krizni « المجانين » و « اللاعقلانية الشرقية » لأنها تجر هنا عن غضب وعنف جماعة مضطهدة هي بتعبير « فرانتزانون » رد فعل وتمرد في المقام الأول ضد العنف ، وهو عنف يستمد جذوره من « لانماثل السلطة » .

(٨٨) في هذه الفترة حدثت هجرة على نطاق متخم من الاتحاد السوفيتي حيث حصلوا على امتيازات وأفضلية في المعاملة مما سبب في غضب السفارديم الذين لم يعملوا من الحكومة يمثل هذه المعاملة منذ عقود وهو الموقف الذي عبرت عنه أفلام البيروكس مثل « مالميكو » ..

الفصل الرابع

السينما الشخصية وأساليب المجاز



فيلم كسانو... نينت دينار - أوديد. تيسومي



فيلم ثقبة في القمر... العرب كما تصورهم السينما الإسرائيلية

الفصل الرابع

السينما الشخصية وأساليب المجاز

تشكل السينما الاسرائيلية أرضاً خصبة لكل من المجاز والتفسير المجازي. ومبحث هذا ليس انتماؤها للعالم الثالث فقط حيث، حتمية الاستعارات المجازية التي تنسج بها نصوص العالم الثالث، (جيمسون) وإنما لخصوصيات تاريخية وثقافية ترتبط بالثقافة اليهودية والطبيعة اسرائيل كدولة، ذلك أن التراث المجازي - في الغرب على الأقل - يضرب بجذوره في قصيدة المفهوم اليهودي للصفة الدنيوية Temporality كما تتعلل في العهد القديم وتؤكد الشريعة اليهودية على مغزى التاريخ. ففي التراث اليهودي يعتبر الطعام محملاً بالمعاني المجازية التاريخية، وطعام الـ natzah، ماأزاه في عيد الفصح Passover Seder يرمز للخروج من مصر والبيض الذي إلى المعاناة من العبودية، والرمضان في عيد رأس السنة Rosh Hashana (*) يجسد بذور الحكمة Seeds of Wisdom (1)، كما أن التفسير والتجوير المجازي ذو صلة بفكرة قدسية اللغة التي تحمل درجات مختلفة من الغموض والخفاء. والتوراة تعزى بحل شفرات تفسيرية كما لتحتل في التفسيرات التلمودية، والتفسيرات الصهيونية تقدم بدورها قراءة غائية (**) Teleological لبقايا التاريخ لليهودى كرخصة للعودة إلى أرض التوراة. وهناك أكثر من مبرر لتوقير واحترام المجاز في نتاج الثقافة الاسرائيلية، مبررات ترتبط بطبيعة الأم / الدولة الاسرائيلية وعلاقات الفرد والمصير الوطنى، فهي كدولة مازالت في طور التكوين الذاتى .. حدودها الدولية غير واضحة والتساؤل المنح حول طبيعة الهوية الاسرائيلية، والإحساس بالشك إزاء المستقبل، والمسؤولية الجماعية إزاء اليهود الذين نهوا من المحرقة (الهولوكست)، تأثير الهجرة من اسرائيل وموجات الهجرات الجديدة إليها، والجدل الدائر حول من هو اليهودى؟ بحيث صار مصير الفرد يرتبط بالمصير الجماعى.. وهو ما أدى في النهاية إلى وعى بالذات وجد متفلسا له فى أشكال من التجوير المجازى، صار فيه الفرد مجسدا للأمة كلها، وحيث تتشابك العوامل الشخصية والسياسية والخامسة والتاريخية فى خلق موقف يتطلب - صراحة أو ضمنا - خلق مجازيات للبطولة والعزلة والإحساس بالاختناق لتتحول بها دراما للفرد إلى دراما على نطاق الأمة.

(*) هو الاول من شهر تشرى (سبتمبر - أكتوبر) ويعتقد الريانيون من اليهود أن الكذب تنفخ فى السماء ويكتب أعمال الناس، لذا يعتبر عيد توبة وغفران بالصلاة مدة عشرة أيام. (المترجم)

(1) وكمثال فإن قصة، الخروج، كما يقول ميكائيل والزر فى كتابه، الخروج والثورة، كانت مصدرها رئيسيا لأكثر من جبل ديبنا وسياسيا.

(**) الغائية، الاعتقاد بأن كل شيء فى الطبيعة مقصود به تحقيق غاية معينة (المترجم).

[سياق الإنتاج]

قبل الحديث عن الأبعاد المجازية للسينما الاسرائيلية ، علينا معرفة الظروف التاريخية والانتاجية لغالبية هذه الأفلام لقد كان لسيادة أفلام البطولة القومية و ، للبيروكاس ، في الفترة الماضية رد فعل مضاد خلال منتصف ونهاية الستينيات بظهور مجموعة من الأفلام لمخرجين يمثلون جيلا جديدا . أفلام مثل : ثقب في القمر (١٩٦٥) لـ . أورى زوهار ، و ، ثلاثة أيام وطفل ، - ٦٧ - Three days and child ، وإقلاع take off - ٧٠ - وامرأة في الغرفة المجاورة - ٧٦ - للمخرج ، يئزهاك يشورون ، و ، رجال الدورية ، Patrollers - ٦٧ - للمخرج ، ميشا شاجريز ، و ، حكاية امرأة ، - ٦٩ - A case Affair ، جاك كاتمور ، والفسنان - ٦٩ - ليهونا نيمان ، والأفلام القصيرة لـ ، افراهم هنر ، مثل ، الغبي ، The slower - ٦٧ - المأخوذ عن قصة لسيمون دي بوفوار Sians .. ، وأفلام ، ديفيد بيرلوف ، الذي أخرج فيلمه الطويل ، الفانورة ، - ٧٢ - The Bill^(٢) بعد أن قدم عدة أفلام تسجيلية لحساب الحكومة^(٣) . ففي الوقت الذي بدأت فيه أفلام البطولات الوطنية تفقد شعبيتها في الستينات ومع النجاح الجماهيري لأفلام البيروكاس ، خاصة على يد افرائيم كيشون Ephraim Kishon ومناحم جولان بدأ ظهور نيار جديد لمخرجين جدد يمثلون نقيض السينما النجارية ، وقد تشكلت أفكار هذه المجموعة في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات ، وغالبا أثناء الدراسة من الخارج - خاصة باريس وهي أفلام توحى بدرجات متفاوتة بتأثرها بالموجة الفرنسية الجديدة وأفلام مايكل أنجلو انطونيوني وفيدريكو فليلي . وهي الفترة التي بدأ فيها ، أورى زوهار ، اشتغاله بالسينما قادمًا من المسرح وعروض المنوعات - وهو عرف ساد في هذه الفترة ، منه جاء مناخم جولان و ، بيتر فراي ، و ، يوسف ميلر ، . ومع أن بعض أفلام ، زوهار ، تشبه أفلام البيروكاس ، مع بعض للتمييز نحيانا ، إلا أنه يعتبر أول من قدم أسلوبا جديدا في الإخراج ، وأول أفلامه ، ثقب في القمر ، - هو أول فيلم روائي - حيث يستخدم فيه الكاميرا المحمولة وأول من استخدم ممثلين من للهواة يمثلون جيلا جديدا ، كما حطم أسلوب السرد الكلاسيكي والثائم على علم النفس التحليلي . ولم تعد موضوعات الأفلام الجديدة تدور حول القضايا

(٢) قام ، بيرلوف ، بإخراج أفلام تسجيلية بتكليف من الحكومة منذ بداية الستينيات مثل ، في القدس ، - ٦٢ - بيت المسكين Eldery house - ٦٣ - تل كاتزير - ٦٤ - Tel Katzir والتي تم تنقيتها البيروقراطية الحكومية ، فقررت عدم عرضها لأنها لا تقوم بالمهمة التي صُنعت من أجلها ، انظر ، ديفيد بيرلوف ، والسياسة في السينما ، في مجلة Prosa (فبراير ١٩٨٢) ، ص ٢٧-٢٨ .

(٣) رغم أن الفيلم انتج عام ١٩٦٨ إلا أنه لم يعرض إلا عام ١٩٧٢ لمشاكل في التمويل .

السياسية والاجتماعية من منظور صهيوني / إسرائيلي ، بل اعتمدت بأزمة الفرد والبطل ، العالمي ، في محاولة لخلق سينما نوعية متحررة من كل الالتزامات الاجتماعية والسياسية ، وهي الاتجاهات التي صارت نموذجاً تحتذيها الأفلام الشخصية في السبعينيات والثمانينيات .. ومن ثم فقد شكلت بالتدريج تياراً كبيراً في السينما الإسرائيلية ويتعاضد من التقفد السينمائي .

ولكى ندرك أيضاً مدى إسهامات هذا التيار ، علينا معرفة خلفية صناعة السينما في الخمسينيات والستينيات ، فرغم وجود بنية تحتية فنية للصناعة والتي تشكلت بعد قيام الدولة ، إلا أنها لم تحظ بالاعتراف بها كفن . وفي حين أشار ، ودرو ويلسون ، لفيلم جريفت «مولد أمة» بأنه «التاريخ مكتوباً بالصوت» ، وتأكيد لينين ، على أن السينما بالنسبة لنا أهم الفنون = اعتبرها زعماء المؤسسات الإسرائيلية مثل بن جوريون ، ثقافة فرعية ، و «مصنعة للوقت» . وفي حين استفاد المسرح من الإعانات الحكومية لوزارة التربية والثقافة مما سمح بالتجريب ، كانت السينما خاضعة لإشراف وزارة التجارة والصناعة . وبعد موافقة الكنيست على إصدار قانون ١٩٥٤ لتشجيع السينما وضعت وزارة التجارة قانون عائد الضريبة Tax return عام ١٩٦٠ والذي مهد الطريق لإنشاء شركات إنتاج ودخول القطاع الخاص ميدان الإنتاج . ولقد ساعد هذا القانون خلال الستينيات ، وخاصة بعد التنمية الاقتصادية التي أعقبت عام ١٩٦٧ ، زيادة الإنتاج ، الذي صار بإمكانه تحقيق ربح في السوق المحلي ، وهي المشكلة التي كانت تولجها صناعة السينما نظراً لصغر سوقها الداخلية وعدم وجود نظام للتوزيع الخارجي .. إلا أن هذا الدعم لم ينعكس للفرصة لازدهار السينما غير التجارية . والجوائز التي كان يمنحها مجلس الثقافة والفنون تحت إشراف وزارة التربية والثقافة للسبائك النهائية ، والجوائز السينمائية للأفلام ذات الجودة quality Film والتي بدأ توزيعها منذ أوائل السبعينيات ، لم تكن تكفي تمويل الإنتاج الفعلي لفيلم ودعم البلدية التحتية للسينما غير التجارية . ومع فشل الأفلام الأولى للمخرجين الجدد جماهيرياً أحجم المنتجون عن مواصلة الدعم لها . وكانت النتيجة .. انقضاء فترة زمنية طويلة بين العمل الأول لهؤلاء المخرجين والعمل الثاني . وكمثال : فقد كان على المخرج «يهودا نيمان» أن ينتظر ثمان سنوات بعد إخراج فيلمه الأول ، الفستاق ، ليخرج فيلمه الثاني ، قوت المظلات ، The Paratroopers ، وأن ينتظر Yitzhak Yeshurun «يتزهاك يوشورون» تسع سنوات بعد فيلمه الأول ، امرأة في الخرفة المجاورة ، A woman in the next room ، ليخرج فيلمه الثاني ، الجوكر ، Joker -٧٦- . كما أدت صعوبات التمويل إلى طول الفترة الزمنية بين كتابة السيناريو للفيلم وبين إنتاجه الفعلي ،

فقد أنقضت خمس سنوات ما بين كتابة سيناريو فيلم « بلفير » J Belfer ، « ليجال بيرنستين » ، لإنتاجه عام ١٩٧٨ . لذا .. ظلت الأفلام الشخصية قليلة طوال النصف الأول من الستينيات حتى نهاية السبعينيات ، حتى ظهر بالتدريج نموذجا بديلا للإنتاج يعتمد على مشاركة مجموعة صغيرة من المخرجين والمصورين والممثلين والممثلات في إنتاج كل منهم ، كما حدث في فيلم « الدورية » للمخرجة « ميشا شاجريو » الذي كتب له السيناريو « لراهام هفتر » وكان مدير الإنتاج « يهودا نيمان » .. كما شارك « بنزهاك يوشورون » مع المخرجة في أعمال ما بعد الإنتاج . كما ساعدت « ميشا شاجريو » المخرج « بنزهاك يوشورون » في فيلمه « امرأة في الغرفة المجاورة » ، وقام « جيداليا بيسر » (الذي لعب بطولة فيلم « ترانزيت » ، -٨٠-) دورا هاما في فيلم الحصان الخشبي -٧٧- Rocking horse للمخرج « يلكي يوشا » ، وقام بتصوير الفيلم « ليران روزنبرج » ، كما قام المخرج دانييل فاكسمان بدور المصور في « الحصان الخشبي » .. فضلا عن الاستعانة بأكثر من أسلوب للتمويل .. مثل ضغط نفقات الإنتاج .. وتصوير الفيلم ١٦ مم ثم تكبيره ٣٥ مم بعد ذلك ، والاقتصار في تكاليف الدعاية ، والاستعانة بقروض شخصية أو حكومية من وزارة التجارة أو القطاع الخاص أو بطريق التمويل الذاتي . ومنذ فيلم « الحصان الخشبي » بدأ العمل بنظام النسبة .. حيث يتقاضى الفنانين والفنيون نسبة من عائد أرباح الفيلم بدلا من الأجور ، باعتبارهم عمل من « أعمال الحب » أكثر منه كسبا للربح .

وقد أدت الصعوبات المالية لأفلام السينما اللانجارية ، إلى جانب تفضيل الحكومة في دعمها لمختلف الألوان الفنية الأخرى ، إلى صراع بين المخرجين والنقاد والحكومة من أجل مزيد من الدعم لها . لذا فقد شكل المخرجون عام ١٩٧٧ اتحادا ساهم فيه كل من « نسيم ديان » و « رينين شورر » و « يهودا نيمان » و « ناداف ليفتان » و « راشيل نعمان » و « أرزي بيريس » أطلقوا عليه اسم كياتز Kayitz أو « السينما الاسرائيلية للشابة » .. والتي تعنى بالعبرية أيضا « صيف » ، وصعدوا على كسب دعم الدوائر السياسية للمشروع . وقد عبروا عن آمالهم المشتركة - في بيان نشر في مجلة كولدا Kolnoa السينمائية - في إيجاد لغة سينمائية جديدة ، مع التأكيد على أنهم « لا يجمعهم اتجاه سياسي أو جمالي واحد » وإن كان يجمعهم الإيمان باستراتيجية للإنتاج تتمثل في إنتاج أفلام ذات ميزانية بسيطة وفريق عمل قليل .. أي العمل الذي يناسب ظروف إسرائيل الحالية .. آمين في أن تغير الحكومة من سياستها إزاء السينما ، لإمكانية عمل فيلم واحد على الأقل كل سنة لكل مخرج ، دون اعتماد على شبكات التذاكر بحيث لا يعوق سقوط فيلم لمخرج إمكانية استمراره في الإخراج

مستقبلاً،^(٤) . وقد أدت جماعات الضغط إلى إنشاء « صندوق تمويل وتشجيع الأفلام ذات الجودة Quality Film مما ساعد على زيادة إنتاج هذه النوعية من الأفلام، وفي مساعدة المخرجين الشباب على إخراج أول أفلامهم الطويلة ، وبينما كانت أول أفلامهم تعتمد على لجوائز والمنح الدراسية التي ساعدت في أوائل السبعينيات على إنجاز أفلام مثل « أين دانييل واكس - ٧٤ - لـ أفرهام هيفنر » و « عزيزي ميخائيل My Darling Michael لـ دان واسمان » و « قوات المظلات » ليهودا نيمان، فإن الأسلوب الجديد كان يسهم في إنتاج الفيلم بحوالي سبعمائة ألف دولار، وهو النظام المعمول به في بلدان أوروبا الغربية مثل فرنسا وألمانيا وهولande وبلجيكا والسويد « وهي الإعانة التي ساعدت على إنتاج مجموعة من الأفلام ذات النوعية مثل « ترانزيت » لدانييل فاكسمان و « اللعبة الحقيقية » - ٨٠ - للمخرج « في كوهين » و « ممنوع اناعته » - ٨١ - Not for Broadcast لـ « يا لود ليفانوف » و « أغسطس ثانية » - ٨٢ - Repeat Dive لشيمون اونان و « ليفاء لـ « إيتان جرين » . ومن هنا استطاعت السينما التجارية أن تحقق خلال الثمانينات سيطرة نسبية وصفت أحياناً إلى نصف الإنتاج الكلي (وكان لعمل مناحم جولان في هوليوود أثر على قلة عدد الأفلام التجارية في إسرائيل حتى عاد إليها لتصوير أفلام أجنبية بها) .

وقد رافق تشجيع الأفلام ذات النوعية مشاكل جديدة للسينما التجارية، فقد اتخذت وزارة التجارة من أجل تشجيع صناعة السينما قراراً يقضي بتحصيل ضريبة بنسبة ٢٥٪ على كل تذكرة للأفلام الأجنبية ، يخصص دخلها لصالح السينما . وكان مجلس إدارة الصندوق الذي يبيع وزارة التجارة والصناعة يجمع بين ممثلين عن أصحاب دور العرض والموزعين والمنتجين والمخرجين وبعض أعضاء مركز الفيلم الإسرائيلي الذي يبيع وزارة التجارة والصناعة، كما أجرى صندوق تشجيع الفيلم الإسرائيلي تخفيضاً قدره ٨٣٪ شيكل جديد^(٥) على كل تذكرة مبيعة للفيلم الإسرائيلي، وهو ما يعني مزيداً من العائد لأي فيلم يحقق نجاحاً جماهيرياً . إلا أن هذا العائد لم تعدد نسبته حتى السنوات الأخيرة عندما حدد بثلاثمائة ألف منفرج . ثم خفض إلى مائة ألف . بمعنى أن المخرجين كان عليهم أن يناضلوا للحصول على إعانة إضافية لا تعتمد على الكم بل على الجودة والنوعية . وكان من جراء تذبذب سياسة الصندوق إحباط المستثمرين ، وهي السياسة التي يعزو إليها - جزئياً -

(٤) انظر مجلة « كولونوا Kolnua » عدد ١٤ (صيف ١٩٧٧) .

(٥) انظر : مانير شتاينزور وضع السينما الإسرائيلية - جزء أول - في Hadashot « هاداشوت » بتاريخ ١٥ سبتمبر ١٩٨٥ والجزء الثاني في ٢١ سبتمبر ١٩٨٥ .

اختفاء أفلام « البيروكس » في هذه الفترة (٦).

ومع أن الهدف من الصندوق هو تشجيع الأفلام ذات الجودة أو « النوعية » بإنتاج عشرة أفلام كل سنة عن طريق تمويلها بنصف تكاليف الإنتاج، فإن الصندوق لم يستطع التمويل إلا بثلاث التكاليف وإنتاج ما لا يزيد عن ستة أفلام في السنة، وكما أشار النقاد السينمائيون فإن المشكلة الجوهرية تكمن في موقف الحكومة من السينما إزاء الفنون الأخرى، ذلك أن مجلس الثقافة والفنون لا يمنح السينما سوى ٢٧٪ من ميزانيته (١٢ مليون دولار) في حين يمنح المسرح ٢١٣٪ من الميزانية والمتاحف ٢٤٥٪ وفرق الأوركسترا السيمفوني ١٩٤٪، .. وحتى الميزانية المخصصة للسينما يحصل معهد الفيلم الإسرائيلي على خمسها، مما يشكل عبئا على النسبة المخصصة للإنتاج. لذا بات واضحاً أنه لا أمل في تمويل الأفلام ذات النوعية نفسها مستقبلاً .. لامحلاً ولا خارجياً، ربهذا فمن الصعب أن نتحدث عن صناعة سينمائية.

ورغم هذا فمن الملاحظ تطور ما في الأفلام الشخصية مقارنة بفترة نهاية الستينيات حيث كان مخرجو الموجة الجديدة محرومين من سينمائيك وجمعيات سينمائية وأقسام أكاديمية، وحيث كان همهم إلى جانب الإخراج الاعتراف الثقافي بفن السينما بأمل أن تكون السينما الإسرائيلية أداة تعبير ثقافية . الآن ، أنشئت ، السينمائيك في بداية السبعينيات ومعهد للسينما وأقسام لها في جامعة تل أبيب ومدرسة ، بيت تزي ، Tzvi مما ساهم في خلق جيل سينمائي جديد، وفي نشر الثقافة السينمائية، كما ساهمت مجلات سينمائية مثل : كلوز أب ، و ، كولونوا بدورها في هذا المجال ، كما تم في الثمانينيات افتتاح أرشيف القدس للسينمائي، ونجاح مهرجان القدس والمهرجان الدولي للطلبة الذي تنبأه جامعة تل أبيب. كل هذه الأنشطة ساهمت في انتشار الثقافة السينمائية، وهو ما لم يكن موجوداً أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات .

(٦) وكمثال فإن إفلاس « جورج أوقاديا » يرجع لحد ما لتجنب هذه السياسات .

ثقب في القمر (١٩٦٥)

(Khor ba Levana)

يختلف مخرجو الأفلام الشخصية عن الموجة الجديدة الفرنسية في أنهم بلاثرات ثقافة
مصرية أو سينما نجريرية ، ورغم عدم وجود موجة طليعية سينمائية إلا أن المخرج ، يورى زوهار ،
استطاع - خاصة بفيلم ، ثقب في القمر - ، خلق عمل غير تقليدي يرتبط بشكل رمزي بسياق الثقافة
الإسرائيلية ، وباستثناء أفلامه التجارية مثل ، ثقب في القمر ، وثلاثة أيام وطفل ، و ، إقلاع ،
وثلاثية : نوم البصام أو المنكصم -٧٢- وعيون كبيرة - ٧٤ - وانتقوا حارس للماحل -٦٧-
فإن غالبية أفلامه الطويلة تستمد جذورها من الترفيه الشعبي ، فقد أخرج الكثير من الأفلام التقليدية
وغالبها كوميديا مثل ، موش فنفلتور -٦٦- Moishe Vintlator و «جيراننا» ، كما قام ببطولة
معظم أفلامه ، (وقد بدأ حياته مع العمل توبول في فرقة الترفيه العسكرية «هاناها» Hanahal
واستمر مع فرقة ، البصل الأخضر ، ، كما مثل في أفلام لمخرجين غيره .. في أفلام للبطولة القومية
مثل : عمود النار - ٦٠ - و ، الرمال الحارقة ، للمخرج ، رفاتيل يتسباون ، وفي دور صغير في فيلم
، الخروج ، ، فضلا عن أدواره في أفلام البيروكاس ١٩٩٠ أليزمزراحي ، و «إنهم يسمونني شميل» -
٧٣- لجورج أوفاريا ، وارتباطه العميق بوسائل الترفيه الشعبية يجعله مختلفا عن معظم مخرجي
الأفلام الشخصية ويمثل حالة استثنائية . وفي حديث صحفي معه لم يهاجم السينما التجارية بنعتها ،
سبلة ، كما يفعل نقاد سينما ومخرجو الأفلام ذات النوعية Quality وهو يقوم عادة بالأدوار
الرئيسية في معظم أفلامه لأنه على حد تعبيره ، أرخص ممثل يمكن الاستعانة به ،^(٧) . وبهذا
استطاع العمل بغزارة مثل ، مناحم جولان ، و «إفرايم كيشون» أبرز شخصيتين في صناعة السينما
- وكان يحدوه الرغبة في إخراج أفلام غير تقليدية مثل ، ثقب في القمر ، ، إلا أن فشل الفيلم
اضطره لإخراج أفلام تقليدية . ومع هذا فقد استطاع أن يقدم أسلوبا غير مألوف في بعض أفلام
الروائية ، وفي عشرات الأفلام الدعائية التي أخرجها وفي سلسلة التلفزيوني ، لول ،^(٨) الذي
قدمه في أوائل السبعينيات . وقد تكلف إنتاج فيلمه التجريبي ، ثقب في القمر ، مائة ألف دولار ،
وهي ميزانية ضئيلة نسبيا استطاع الحصول عليها من المنتج «موردخاي نافون» ، واستوديو جيفا

(٧) رينين شورر: التجربة السينمائية : الصابرا في أفلام زوهار - كولونوا (شتاء ١٩٧٨) - عدد ١٥ - ١٦ ، ص ٣٥ .

(٨) المرجع السابق .

شخص آخر حتى تستأنف حركة اللقطة ثالثة، ويشير «مزرأحي» على «تزلزلك» لمنع هذه الفوضى وفرض نظام للعمل : « عليك بإحضار متخصص لكل موقف من مواقف الضحك والحب والتحليل النفسي والعنف، وهي العناصر الأربعة التي تقوم عليها صناعة السينما، وهكذا تبدأ اختبارات الثلاثة للنساء ويدور نقاش بين المتخصصين حول « النظرية » و « العناصر الأربعة »، وماسينم من تعديلات. هذا الاستهلال التهمكي حول شفرات صناعة السينما يمثل بنية الفيلم ويزوينا من خلال الإخراج الكلاسيكي بالأساس الذي يقام عليه بناء عالم للسينما الخيالي لفيلم من داخل الفيلم. وفي جو سريري يذكركنا على الفور بأعمال جابريل ماركيز وميل بروكس « حيث تثور الثوريلا غاضبة من دورها وتدمر مدينة الفيلم الكارتونية، يعقبها خطبة على الطريقة الصهيونية حول البناء والتخلق وإنشاء مكان حقيقي يمكن العيش فيه »، ويقوم العمال ببناء مدينة حقيقية بدلا من الكارتونية، وتحمل امرأة لمدة أحد عشر شهرا نظرا لأن السيناريو لم يحدد موعد ولادتها. ورغم أن بمقدورهما تحديد النهاية يبدو عجزهما إزاء عالم فرض نفسه على « الواقع »، عالم له قوانينه وشفراته في مثل هذه المدينة المجتونة حيث يبدى فيها الأشرار حقيقهم من أدوارهم كأشرار والطيبون وقد ملوا أدوارهم، وحيث يبدو الإنهاك على رجال المصاليات ورعاة البقر والهدود لاستئناف القتال، مما يدفع الجميع إلى التمرد على خالقهم.

ويعتبر الفيلم من أكثر الأفلام الاسرائيلية تحررا في التجريب بلغة سينمائية محطما شفرات السرد الكلاسيكية التي تميزت بها أفلام البطولة القومية، حيث يتصدر السرد الحديث البناء السينمائي والذي يتطلب مشاركة فعالة من جانب المتفرج بطريقة نذكرنا بأسلوب السينما البديلة في الستينيات (أعمال بروس كونور - كينيث أنجر - أدولفاس ميكاس)، كما بلغت أنظارنا إلى كونه بناء خياليا وإلى طبيعة كل الأفلام كمنتجات صناعية. وطبيعة شكل الفيلم تبدو من البديلة « من خلال عنوان الفيلم والتي لا تمت بصلة للفيلم. (كان الاسم الأصلي للفيلم « دعنا نضع فيلما ») فالفيلم لا يقدم لنا شيئا عن القمر أو الثقب، كما لم يقدم « لويس بونويل، شيئا عن كلبه الأندلسي! ». وأيا كان الأمر فإن الرفض في حد ذاته يضعا أمام امكانيات الفيلم الخيالية، يقول المخرج عن عنوان فيلمه « لا يوجد ثقب في القمر، أي عاقل يدرك هذا .. ولكن لأن « ثقب في القمر » مجرد فيلم .. فبإمكاننا أن نقدم ثوبا في القمر » ولو لم يكن فيلما ما وجد هذا العنوان لأن القمر بلا ثقب، (١١).

(١١) المرجع السابق -

عشية عنوان الفيلم لئن تشير إلى تحطيمه لمفهوم الواقعية.. فالصور لا تفصح عن العالم بل عن فواتها، وتحرر الفيلم من الإيهام يبدو أن السرد الفيلمي ليس سوى وسيط يفرض نفسه على كل الموضوعات.. سواء كانت « ويسترن» أم ميلودراما وتتخلل كل الشفرات السينمائية من المونتاخ إلى الأخراج. ومع أن للفيلم يعتمد أساسا على تقاليد أفلام المظاهرات المجنونة لكوميديا الثلاثينيات فإن سياقه الداخلي intertext تكبر من هذا. فأسلوب المحاكاة التهامية بعيد للأنهان كل موضوعات الأفلام الكلاسيكية كجزء من مخيلة بطله، « تزلينك» و« مزارحي» حول المدينة - الفيلم، لكن سرعان ما يتخذ وضعه الخاص والمستقل « خارج» ذاتية مخرجيه. كما يشير الفيلم أيضا إلى العديد من النماذج الأولية archetypes في تاريخ السينما على مستوى الأفراد.. شارلي شابان - كينج كونج - طرزان- وعلى مستوى الموضوعات.. أفلام رعاة البقر والهنود والعصابات والمخبر السري (البوليسية)، وإلى نماذج خلصة ترتبط بتاريخ السينما الإسرائيلية.. الرواد - البالماخ - العرب. كما يتعرض للنماذج متعددة لشفرات سينمائية ويبرزها من خلال بعض المشاهد مثل.. مشهد النزال في أفلام الغرب، والهارى كاري، في أفلام الساموراي. وسرقة البنك في أفلام العصابات.. والنهاية السعيدة للميلودراما (حيث تنهض فجأة امرأة قعيدة من على الكرسي وهي تصبح: إنلى أمشى) والاستخدام الجسدى لكوميديا الهزلية Slapstick، والدخول العبثى فى مزج الخيال بالواقع كما فى السينما السريالية، وأسلوب المقابلات فى سينما الحقيقة (وقد استعان المخرج فعلا بلقاءات مع نساء لإجراء اختبار سينمائى للفيلم). كما يتحدث الفيلم عن شخصيات أدبية مثل « دون كيشوت» و« هاملت» ونوم جونز، ويبدو تأثيره بالموجة الفرنسية الجديدة وخاصة « جودار» فى مشهد الحب حيث تظل وجوه الممثلين من أية عاطفة، والإيقاع البلىء، القبلات بينما يعبر التعليق المصاحب له عن عدم وجود علاقة بين الزواج والحب والمادة المكتوبة بالفرنسية تؤيد هذه الملاحظة.

كما يشير الفيلم إلى نظام توزيع الأدوار فى هوليوود حيث يؤدى الممثل أدوارا مختلفة لكن ضمن نفس النوع، فالممثلة « شوشيك شان»، مثلا تلعب دور المرأة للفنائة « أو مصاصة الدماء»، وأريك لافى يلعب دور الطبيب، فى حين يمثل « شمويل كرلوس» دور الشرير و« زانيف بيرلنسل» دور المثقف، كما يتحكم فى أحد مشاهد الفيلم من نظام التنجيم للهيويلودى حيث تظهر الممثلة « شوشيك شان»، وهى تهبط بحفارة سلم الطائرة وهى تؤدى بعض مستلزمات النجمة من حركات وأوضاع أمام الكاميرات والجمهور محشدة، وحيث يتحول كرسي المخرج إلى عرش لكلب! كما يستعين الفيلم بشفرات سينمائية خاصة ومميزة لتحطيم صورة الواقع التقليدية كما تقدمها أساليب

السرد السينمائي المألوفة عن طريق تثبيت الكاميرا في المواقف الهامة كما في مشهد محاولة الهندي اغتصاب الحمقاء الشقراء، أو محاولته قتل مزرلحي، وذلك لإطالة زمن المرد في مواقف درامية معينة، كما يسخر الفيلم من مونتاج مشاهد النزال في أفلام الويسترن حيث نرى الخصمين يتساقطان فوق بعضهما عدة مرات، وفي كل مرة نراها من زاوية تصوير مختلفة، وهو أسلوب المونتاج الغريب الذي يستخدم في مشهد جولة تزلتيك، الصباحية وهو يجري في عدة اتجاهات مختلفة مع قطع سريع على كل لقطة، وفي مشهد هامات الذي يلقي فيه مونتولوج، أكون أولاً أكون، حيث يقفز في حمام سباحة فارغ، وبدلاً من أن نراه يصطدم بأرضية الحمام نرى بدلاً منه رجلاً يهوى من فوق مبنى شاهق ليسقط فوق حمام، كما يبرز المونتاج - في بعض الحالات - دور الفيلم كوسيط بين الفنون الأخرى. ففي أحد مشاهد الاختبار السينمائي نشاهد امرأة ترقص في مكان محدد، وسرعان ما نراها تطير فترا حول خشبة المسرح من خلال المونتاج، ومن خلال شكل من أشكال اختبار الإبدال السينمائي(*) . نراها بعد ذلك في لقطة ثابتة وقد اختفت - هذه المرة - رشاقتها وبدت في صورة مزربة، والاستخدام الزائد للحركات البطيئة والسريعة واللقطات النيجاتيف وزوايا الكاميرا لأعلى وأسفل بشكل مثير يشتت الانتباه الطبيعي ووحدة الصورة. وبدلاً من أن يحرص على التجانس فإن الفيلم يعمل على صدام شفراته، حيث يصاحب عنف طرزان موسيقى كلاسيكية رفيقة، مع استخدام تكنيك الريبورتاج للتلفزيوني لإذاعة قصص أشبه بالحوادث، كما نشاهد الاستعدادات التي تجري قبل التصوير حيث نرى الشريف يقوم بإعداد مكياج وعمليات تزامن الصوت مع الصورة، وعدد هبوط الطائرة نرى عامل في الصوت أثناء تسجيله صجيج هبوطها أرض المطار. كل هذه العمليات تتم بشكل طبيعي وحرفياً كما في موقف مشهد الحب الغريب بين الغوريلا والحمقاء عند سقوط قناع الفرد.. ومن ثم ظهور وجه الممثل ومحاضرات الخبير السينمائي في الفيلم تفكيك deconstruction للمخطط الفيلمي والتصنيفات الأكاديمية. فالممثل النفسي الذي يعالج مريضة نفسية تأمل بالعمل في الفيلم، يبدى لها نصيحة أبوية تتعلق بالممارسة الجنسية، بينما ولتهم كميات ضخمة من الطعام (أدى دوره، نان بن أموس وهو كاتب بوهمي مشهور بنزواته الجنسية وهو ما يصفى مزيذا من المخزية للمشاهد الإسرائيلي)، وكمثال فهو يقول لواحدة مهن بأنها لن تحرر نفسها إلا إذا تعلمت كيف «تعطي»، وهي كلمة تشير جنسياً في

(*) اختبار الإبدال Comutation Test : أي اختبار الأسلوب المستخدم عن طريق استبدال أسلوب بآخر لمعرفة مدى ملائمته ومدى نجاح الأسلوب القائم مثل تغيير وجهة النظر في الرواية (محمد عتاني / المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١١، لوجان ط ٢ (١٩٦٧) - المترجم -

العامية العبرية إلى من تمنح جسدها للرجل الذي ، يأخذ ، ، وبهذا يسخر المخرج من التحليل النفسي والإخراج في اهتمامهما للزائد بالجنس ، أما المدعى الثاني ، للخبير ، في الضحك والعنف والحب فهو لا يقدم سوى المزيد من الكليشيهات السينمائية ، وهي خبرات مستمدة من الأعراف السينمائية مثل القطاير التي يقنف بها على الوجه في الأفلام الهزلية لإثارة الضحك ، وهو كلام نسمعه دون أن نراه ، وهو ما لا يدفعنا إلى الضحك ، تماما كما أن إعادة تمثيل مشاهد العنف الرومانسية التي لا تثير فينا التوتر أو الرغبة الجنسية لأن أدائها كان آليا ، كما وأن التصنيف التحليلي categorization يبدو مفتعلا ، فالخبير في ، الضحك ، يرفض تفسير معنى ، عنف ، بدعوى أن مشاهد العنف ليست من اختصاصه . وما يثير الانتباه أن الفيلم يقدم لنا مراحل إنتاجه ، خلال مشاهد الاختبار السينمائي نجد اسم الفيلم على الكلاييت (لوحة التصوير) claphoard وتاريخ التصوير الفعلية ، وهي مشاهد تشكل جزءا من قصة الفيلم .. في محاولة «تزلنيك» و «مزراحي» مثلا في إخراج فيلم وهي إشارة لكل من الفيلم الأصلي والفيلم داخل الفيلم. والمخرج «زوهار» يظهر شخصيا أثناء مقابلات الاختبار السينمائي لإقناع المرأة بأنه اختبار حقيقي و«فرصة العمر» للعمل مع المخرج المشهور «يوري زوهار» ، كما يستعين الفيلم بالأساليب الحقيقية أثناء التصوير كما في حوار طاقم الفيلم وهم يسألونه ومن ثم إزالة الفواصل والحدود بين الفيلم ذاته والفيلم داخل الفيلم ، وأحيانا يبدو طاقم التصوير أثناء تصوير مشهد حوار ، وفي أكثر من مرة بدت كاميرا تزلنيك ومزراحي وهي تتجه مباشرة لتواجه كاميرا ، ثقب في المرأة ، ، وبهذا فإن المشاهد (ومعه الممثلون الذين يوجهون حديثهم للكاميرا) يكسر حاجز الفضاء الخيالي (الروائي) . والفيلم بإشارته إلى كيفية صنعه شبه فيلم ٨ ١/٢ للمخرج فليني في اعتماده على خطة إظهار مدى الفوضى التي تصاحب الإخراج ، وهي الفوضى التي تؤدي إلى النقيض .. للنظام ممثلا في الفيلم ذاته ، ورغم الجهد الفائق الذي بذل لإخراج الفيلم ورغم محاضرات المتخصصين إلا أنه فشل في بناء عالم سينمائي متكامل .

إن ما يميز الفيلم عن غيره من أفلام الموجة الاسرائيلية الجديدة هو تبنيه لاستراتيجية سينما بديلة ضمن السياق الاسرائيلي . وتخلص الفيلم من السرد التقليدي وأعراف الموضوعات البالية يمتزج وينداخل مع السينما الصهيونية في إطار المحاكاة الساخرة Parody ، فالسرد الرئيسي للفيلم يتبلى السرد الصهيوني المسيطر .. وإن يكن في قالب كوميدي . فالمهاجرون يصلون إلى الصحراء لتحقيق حلمهم في عالم جديد ، ورغم ما واجهوه من صعاب فقد أصبح حلمهم حقيقة .. بازدهار الصحراء . وما حققته الصهيونية من إنجازات يقابله الأمل في إقامة صناعة سينما نامية يمكنها

تجاوز العقبات.. سينما مزدهرة تمثل ، معجزة ، أخرى من معجزات البناء.. والفيلم في حد ذاته عمل طبيعي يشق الطريق لتبني استراتيجيات سينمائية جديدة في طرق الإنتاج ومستوى الموضوعات . ورحلة الفيلم الخيالية تجرى أحداثها على نفس الموقع الكلاسيكي لأسطورة الصهيونية .. الصحراء.. ورؤيا الصهيونية في ازدهار الصحراء وأوهام الذكور بالحسنات في الفيلم تصبح ، حقيقة ، بفضل قوة الإرادة التي تحول بها السراب إلى ، واقع ، عندما اتخذ أصحاب الرؤى visionaries المبادرة إلى عالم ، الفعل ، وكما يقول شعار هيرتزل : « إن أردت فلاشيء مستحيل ، برد ، مزارعي ، : لو أردت بناء مدينة في هذا المكان فسوف أبنها » .

من منظور آخر فإن كفاح صانعي الفيلم لإخراجه يمكن قياسه بالكفاح الصهيوني ، وكما عبر ، أوري ، فإن نجاح تحقيق رؤيا وأحلام الرواد التي تجلت في وجود الأمة ذاتها كان في حد ذاته معجزة مستمرة (١٢) . هذا النجاح لا يعزو إلى قيم ميثاقية حول البحث والنهضة اليهودية ، بل يتبنى الفيلم وجهة نظر كوميدية نحو معجزة ، تحدث أثناء العملية الفنية .. تناظر سحر الفيلم ذاته ، ومعجزة الصهيونية في الفيلم تحدث مجازا كل يوم كما يقول المخرج : « الفرق بين هذا الفيلم وغيره من الأفلام الروائية الأخرى أنه يتناول هذه المعجزات هنا .. كما تحدث كل يوم وكل ساعة ، وهو خير دليل على أن أكثر الأشياء تجاوزا للخيال يمكن أن يصبح حقيقة ، لذا لا نتحدث عن المعجزة التاريخية لنهضة وبعث شعبنا ، بل إلى المعجزات ، الصغيرة ، التي تقع كل يوم من حولنا كتحويل مكان كفر إلى مدينة وسط صحراء النقب (١٣) . بهذا المعنى فإن بطل الفيلم يلخصان وجهة نظر المخرج في تجربة ، بن جوريون ، عندما نظر إلى الخريطة ووضع أصبعه فوق بقعة جرداء قامت على أنقاضها مدينة ، اراد ، Arad وهو ما يفوق حلم أي مغامر (١٤) ، ورؤية « زوهار » تمثل هذه الأحداث تنسم بالسذاجة والرومانسية ، ذلك لأن نموذج مدينتهم التاريخية وكما في الفيلم ليست في الواقع عملية خلق تطوعية بل ثمرة سياسة مرسومة فرضت على القادمين الجدد . وأبطال الفيلم عاجزون عن السيطرة على العالم الذي حلموا به ، ما أن يجسد هذا العالم حتى يفقدوا السيطرة عليه ويصبح الصراع أمرا لا مفر منه ، ويكونا أول ضحايا هذا العالم ، ففي عالم الواقع - كما يلمح الفيلم - لا مكان للحالمين ، بل للبراجماتيين (العمليين) الذين يحكمون ، هكذا يرثي الفيلم اختفاء جيل شعراء الصهيونية الحالم بعد أن تسلّم الحكم من بعده جيل بيروقراطي يفتقر للخيال . واختفاء جيل شعراء

(١٢) لقاء في جريدة « معارف » ومفك الفيلم في معهد السينما الاسرائيلي .

(١٣) البرنامج الذي نشره معهد الفيلم الاسرائيلي ، ومفك الفيلم بالمعهد .

(١٤) المرجع السابق .

Shlemiel على يد الأغيار والذين هم من صنعهم ينطوى على حنين رومانسي لرواد الصهيونية الذين كان يتظر إليهم مثل « مزارحي » و « تزلنيك » كحالمين لن لم يكن كسحرة . ورغم أن الفيلم يحلم أعراف السينما المحلية إلا أنه يعيد إنتاج أسطورة التيرالية التي شاعت في أواخر الخمسينيات حول فقدان « براءة » الصهيونية، وهي الأسطورة التي تصود أفلام السينما الشخصية . ورغم أن توجهات الفيلم صهيونية في المقام الأول إلا أنه يصور ملحمة للصهيونية في محاكاة ساخرة « والمشهد الأول يصور تلك العلاقة الأسطورية بين اليهود والأرض المقدسة من خلال المفارقة التاريخية بوصول « تزلنيك » على طوف قديم وهو يرتدي بدلة عصرية، وهو الوصول الذي يختزل حلم جيل الرواد القديم في الهجرة « وهبوطه يمثل صورة طبق الأصل من أفلام الدعاية الصهيونية حيث يركع على الأرض بقبلها في لقطة عامة، واللقطة القريبة التي تليها يبدو وجهه معقراً وقد طبع عليه علامة أشبه بالشفة... ليماء بأن الأرض قد قبلته بدورها. وهو يصل إلى الصحراء كالرواد في أفلام البطولة القومية بحثاً عن سكن، وقد كتب على قميصه «تزلنيك العامل» وكلمة Elapnel، هابونيل، تشير إلى انحداد الهستدروت الرياضي الذي أنشئ عام ١٩٢٤ ومن ثم ارتباطه بها حيث يمارس رياضة المشي الصحراوية في الصحراء حيث أقيمت البنية التحتية منذ العقود الأولى. وفي نبرة نهكم يقدم الفيلم شخصية المرأة ذات الأرداف الخفية وقد تحلق حولها الأعضاء.. إنها المومس الداندة (زهير هارفاي) التي تذكرنا ملامحها بالأفلام للصامنة وحيث يبدو أسلوب غنائها أقرب إلى العشرينيات والثلاثينيات منه إلى الستينيات . ومطلع الأغنية يصور المزرعة الوطنية تجاه الأرض في حين تناقض للصورة كلمات الأغنية وهي تسير في أرض قفر. والتغنى بالمعدالة والمساواة سرعان ما يتحول إلى دعوة وقحة لممارسة الجنس مع الجميع ، ومن ثم فكلمهم يشاركون في أبوة الجنين عندما تبدأ طليها أعراض الحمل . ويلقى أحد الدماء خطبة عصماء على طريقة الآباء المؤسسين يشجع فيها « الأخوة » ويحثهم على عدم اليأس بعد أن هدم العدر ديارهم، وبضرورة التعامك لإعادة بنائها أثناء بناء اللصال للمدينة . وهي خطبة فيها نهكم وسخرية على الأسلوب الصهيوني في تضخيم الأمل في « البحث من الرماد » ، وكذلك من السياسة الصهيونية في الاستيلاء على الأرض قطعة قطعة، وهي سخرية لاتضمنها للخطبة فقط بل وفي المشهد الذي تخابح فيه الكاميرا طيور من العمال كل منهم يناول زميله « طوية» حتى تصل إلى آخرهم الذي يتناولها ويقذف بها بعيداً . وعملية البناء والتطور يرافقها دعاية تحضهم على النكاثر والخصوبة ، وهي قضية هامة ضمن إطار السياسة السكانية في إسرائيل. وهنا تنتقل الكاميرا إلى

خيّام أعدت خصيصا كجزء من مشروع لصناعة لفتاج الأطفال . فى نفس الوقت فإن مشهد الاختبار السينمائى يصخر من أسلوب الصهيونية لاستدراج للشفقة والرقاء وهو الأسلوب المتقضى فى الخطاب الصهيونى فى مجالات متعددة كالصحف والمقالات الافتتاحية وأدب الرحلات ونصوص كتب الأطفال والعروض المسرحية والجرائد الإخبارية والأفلام الدعائية . كما يوضح الفيلم تطبيق التعليم الصهيونى فى لسرقيل من خلال المدرسة التى تقرأ نصوصا صهيونية بأسلوب حماسى مألوف فى المدارس الاسرائيلية . وقد حرص المخرج فى توجيهه لعماليه على إبراز وتأكيد هذا التضارب والتناقض حيث يطلب من سيده ثلاثة نضيد الصهيونية : سوف يكون اخوتنا «أقرباء» بطريقة مثيرة جنسيا ، فى حين يطلب من امرأة أخرى ترتدى ملابس رعاة البقر قراءة مانفيستر المؤتمر الصهيونى الأول ، وعندما يتعذر عليها ذلك تنتقل للكاميرا إلى صورة : «هوتزل» صاحب الدعوة للمؤتمر الأول وقد علقت على جدران المكتبة والحاجب يزيل عنها التراب . لقد صار الآن حاكم الصهيونية الأول مجرد نعمة معلقة فى أهم مؤسسة صهيونية . والفيلم لا يتجاهل تماما صراع العرب والرواد « فمن خلال التركيز على صورة راصى البقر شاهرا سلاحه وممتطيا جواده وصرخات اليهود من حوله ، يلصق الفيلم فى تناظر بديوى بين الرواد وأقلام الغرب . فالرواد رجلا كان أول امرأة يعملان فى الأرض وبينما تغنى - على الطريقة الروسية العاطفية - أغنية للرواد الشهيرة «سوف يبني الرب الجليل» ينتاهى إلى سمعها أصوات عربية هى بداية الهجوم عليهم ، هذه الصيغة أو الوصفة لمشهد هجوم العرب على المستوطنين تنتهى بنجميد الفيلم لهذا الهجوم . وتساءل الشخصيات العربية مخرج الفيلم بعد ذلك : لماذا نلعب دائما أدوار الشر ؟ .. لماذا لا نلعب ولو امرأة واحدة أدوار الخير ؟ (لو قد طمس واحد من العرب الثلاثة وجهه باللون الأسود إشارة لأسلوب هوليوود فى صبغ وجوه الممثلين البيض بالأسود ليبدووا وكأنهم سود) ، وهو السؤال الذى يفاجئ « مزاراحى » و « تزلنيك » فيتبادلان النظر فى دهشة حتى يجيبه « مزاراحى » بمؤال آخر : هل أنت مجنون « الأولاد لطيبون ؟ الستم كذلك ؟ ويعاود « العرب » سؤالهم بشكل طفولى يجبرهما على الاشتراك فى حوار جدلى :

مزاراحى : لكنهم عرب يا تزلنيك

تزلنيك : وهذه سينما !

مزاراحى : لكن لهذا السبب ---

تزلنيك : قلت هذه سينما !

يتوجهان بالحديث لى الممثلين العرب : حسنا .. وهو كذلك

العرب : شكرا

تزلتيك : لكن في مشهد ولحد صغير!

ويرضى العرب بهذا الاتفاق .

ومنطق : تزلتيك ، في تعبير التوزيع التقليدي لأدوار الخير والشر يقوم على ثنوية صهيونية تقول بأن الخيال الفني يمكن أن يخطر الإجماع الاجتماعي ، وأن الشاشة تجعل من المستحيل ممكنا ، وهي وجهة النظر التي ساهمت بدرجة ما في ألا يكون للعرب في سينما الالمانينيات ، أشياء سبئة ، داخل السرد ، وحيث يؤدي الممثلون العرب أدوار شخصيات عربية ، بل وأن يمارسوا نفوذنا في الإنتاج ، والمشهد التالي يحاكي في سخرية التخييلات المقتنة لأفلام البطولات القومية من خلال قلب الأنماط النموذجية لبنية السرد ، ورسم الشخصية من خلال ثلاث شخصيات عربية ترقص وتغنى باللهجة العربية ، سوف يبنى الرب الجليل ، ثم يكتشفون فجأة - ومعهم المشاهد - بأن للرواد اليهود الثلاثة الذين يرتدون ملابس روسية وقد صوبوا السلاح ضدهم . ويلوح العرب للرواد المسلمين بالعلم الأبيض حيث يقف بعدها اليهود الروس بأسلحتهم مهالين ، أبناء عمومتنا الأعزاء ، ليتبادل الفريقان العناق . وتجميد إطار الصورة والحركة السريعة يشير إلى طبيعة خيالية ومثالية السينما والتي لا تتحقق سوى في الخيال السينمائي . والفيلم يحطم للصورة التقليدية إلى حد ما ، وأصبح يسند للعرب أدوار ، الطيبون ، بالسماح لهم بالغناء بالعبرية إحدى أغنيات الرواد لليهود ، حيث مازالت تجمع بين عقيدة الرواد والأبطال ، ويتجاهل امكانية ظهور وجهة نظر عربية ، يصبح مثل هذا القلب inversion في مجمله أكثر شكليا منه حقيقيا ، بل إن الفيلم في الواقع رثاء مجازي للدهور ثقالة الرواد الأوائل ، إذ بينما تقام المدينة وتتحقق آمال للمخترين من أصحاب الرؤى visionaries فإن العالم الجديد ينصف بشفرات تختلف تماما عن أهدافهم الحقيقية حيث يحل الدماء من البرجماتيين بدلا من أصحاب المثل للخلافة ، وهي وجهة النظر التي تنبئ ، بأكثر من طريقة عن الحلين إلى بدايات الصهيونية التي تنسم بها أفلام السبعينيات والثمانينيات^(١٥) . وفي اللقطة الأخيرة من الفيلم - إثر وفاة ، مزراحي ، وتزلتيك - نرى للشيخ في لقطة بعيدة يسير فوق الماء وسرعان ما يختفي في تعبير مجازي عن زوال الكاريزما .. وموت مزراحي وتزلتيك ليس نهائيا فرغم اختلافهما فعازالوا يضمنون الزهور فوق قبوريهما .

(١٥) اسم الفيلم : نعب في القصر ، لقطات من أغنية قديمة يغنيها أعضاء حركة الشباب البحري / الاسرائيلي . قام بالإعداد الموسيقي الموسيقار الفرنسي ميشيل كولومبيه - انظر مقالته : رفاثيل بلشان - في يدعوت احرفوت ، وملف الفيلم في معهد للفيلم الاسرائيلي .

السينما الشخصية وتعدد الموجات الجديدة

اكتسبت حركات الموجة الجديدة في كثير من بلاد للعالم مزيدا من الأهمية والاحترام لفن السينما والمخرج والمؤلف، مع زيادة رقعة الثقافة السينمائية كما حدث مع الراقعية الجديدة في إيطاليا والسينما الألمانية الجديدة. وكان تأثير الموجة الفرنسية الجديدة على العديد من المخرجين الشباب من أمثال « يترجاك ياشرورن » ، « يهودا نيمان » ، « جاك كاتور » التي تختلف أفلامهم إلى حد ما في توجهاتها ما بين المحاكاة النهمكية كما في فيلم « ثقب في القمر » إلى أفلام تجمع بين المحاكاة النهمكية والتأمل خاصة في أفلام « إقلاع » ، « يوري زوهار » ، « سنبل » Snail ، « بواز ديفيد سون » (١٩٧٠) و « الموزة السوداء » (١٩٧٧) للمخرج « يتجامين حايم » ، وهي أفلام تنزع للمزج بين تعظيم طرق السرد التقليدية والتهكم الساخر من بعض الأساطير ، وأحيانا أخرى إلى تعظيم Subversion بعض المؤسسات ، كالشفرات الجنسية للبرجوازية المزممة (إقلاع) أو المؤسسات الأدبية (سنبل - الموزة السوداء) ، في حين نجد أفلاما أخرى مثل « امرأة في الغرفة المجاورة » ، « الفستان » ، « حكاية امرأة » تتحاشى مثل هذه الاحالات سعيا لإضفاء جو فرنسي خالص عليها . ولذا كان « فيلم » ثقب في القمر للمخرج « زوهار » يمثل رد فعل ضد أفلام البطولة القومية ، فإن غالبية الأفلام الشخصية تهاجم بشدة أفلام « البيروكاس » في اعتمادها على التأمل الباطني وعلى التلميح أكثر من التصريح ، وذلك بعكس أفلام « زوهار » التي تتضمن بعض ملامح أفلام البيروكاس كاستخدامها لمشاهد « سوقية » أو في الحوار .. حتى لو كانت تتناول موضوعات شخصية كالمهمشين .

وتأثير الموجة الفرنسية على الأفلام الشخصية في فترة الستينيات تبدو واضحة تماما في الموضوعات وفي محاكاتها، أوالاستشهاد بأجزاء منها وفي « تفرس » أبطالها والاستعانة بشفراتها السردية والسينمائية ، ورغم نفعتها الجادة فإنها لانملك سحر مثيلاتها الفرنسية سواء في استخدامها للمحاكاة النهمكية أو تعظيمها للسينما التقليدية والتي ميزت بدايات « جان لوك جودار » و« فرنسوا تروفو »، وحتى الفرعة الشعاعية المثقفة عند « آلان رينيه » ، « مارجريت دورا » ، فيلم « حكاية امرأة » A woman case يدور حول عالم الفرد من خلال علاقة بين رجل وامرأة ،

شخصياته البوهيمية تعيش في عالم أناني منطلق لعلاقة له بالواقع، عالم أقرب إلى الفرنسية منها إسرائيلية. وفي فيلم امرأة في الغرفة المجاورة (*)، يتناول تدهور العلاقات بين زوجين في خريف العمر يعيشان في منزل زوجين شابين، وينتهي الفيلم والزوج المسن بنام مع المرأة الشابة، بينما يتطالع لزوجته للناقمة بجواره. وللقصص الثلاثة التي يتكون منها فيلم «الفستان» (**) وهي: «الفستان - الرسالة - عودة توماس» تدور حول محاولة للتواصل، وقصة «عودة توماس» تذكرنا على الفور بفيلم «جول وجيم» للمخرج فرنسواز تروفر، في العلاقة الثلاثية التي تجمع بين رجلين وامرأة. وفي فيلم «حكاية امرأة» تدور أحداثه خلال يوم راحة بين «موديل» ورجل إعلانات ينتهي بموتها. وموضوعات الحب والفردية والهامشية في هذه الأفلام لا تستغل من أجل بنية عاطفية للشخصية والسلوك، فهي تتحاشى النزعة للسيكولوجية في تفسير الأحداث التاريخية، ولا في تبني نظرية النقص أو التماهي identification، بل تعتمد على أقل حوار. كما لو أن قولجده ميعصر بالعصر المرئي. وعند التعبير عن العواطف فتأدرا ما يكون مباشرا، في حين يميل أسلوب الأداء إلى الهمس، وحيث تتجنب الكاميرا اللقطات «الكليز آي» التي تكشف عن الجوانب النفسية، كما لا تعتمد على المونتاج التحليلي لحساب تقابل وتعارض اللقطات معا يعول دون تعاطف المشاهد مع أبطالها، وهي أفلام لا تنتهي بالنهاية المغلقة التقليدية بل تهتم بالنهايات المفتوحة والتي تمثل معلما هاما في هذه الأفلام.

وفي فيلم «الفستان» و «حكاية امرأة» بوجه خاص تكثر الإحالة إلى الذات Self-reference على طريقة «جودار». فعندما يطلب طفل الجزء الثاني من رواية «الأمير الصغير» تخبره عاملة المكتبة بأن القصة بلانهاية في إشارة واضحة لنهاية الفيلم المفتوحة. والإحالة إلى الكتب تقوم أحيانا بدور التعليق على المواقف والشخصيات، فعندما تخبر عاملة المكتبة بطل الفيلم بأن رواية «العبيط» تدور حول الصرع، يطلب منها تفسير الكلمة، وعندما نشكو من عدم وجود نسخة من رواية «كوفاديس» يكون رد فعله: «أين سكتهمين مساء؟» كما تشير هذه الأفلام إلى أفلام الموجة الجديدة بصفة خاصة. فبعض مشاهد فيلم «حكاية امرأة» تذكرنا على الفور بأفلام المخرج جان لوك جودار.. وخاصة فيلم «على آخر نفس» - ١٩٥٩ - في أحد مشاهد الفيلم يدور حوار بين الشخصيتين الرئيسيتين (وهو موفولوج للمرأة وهي تحدث نفسها) مستخدما اللقطات القريبة جدا والقطع السريع بطريقة تذكرنا بمشهد المقهى الذي يجمع بين باتريشيا (جين سيرج) والصحنى. كما يستعين الفيلم بعنصر المفارقة الوجودية المألوفة في أفلام الموجة الجديدة الفرنسية، فالمرأة

(*) كان عنوان السيناريو الأصلي الذي كتب بالفرنسية في باريس هو «توطعت على قصة حب».

(**) كان عنوانه بالإنجليزية «ولاد وبنات».

تقول لعشيقها: « شيء واحد يمكن أن يبرهن على حبك لي .. هو أن تقام معي .. والذي لا يعني بدوره شيئاً، ومشهد للحوار الذي يبعد عن مونتاج « البنج بوتج » نجده في مشاهد من فيلمي « على آخر نفس » و « مذكر ومؤنت » (١٩٦٦) . وعلى النقيض من الاتجاهات للسينمائية البديلة كما في بداية السينما الألمانية النازية التي أصدرت بيان أوبرهاوزن (*) أو تمرد سينما أمريكا اللاتينية بحثاً عن سينما ثالثة « قابلة للتطبيق » ، فإن مخرجي السينما الإسرائيلية الجدد لا يملكون توجهها سياسياً حاسماً ، والفزعة الفردية لها الصدارة . وفي حين لا تكتفي هذه الاتجاهات بمجرد بيان النص الداخلي intertext للسينمائي الخاص بها، بل وإلى الوسط الثقافي المعاصر الذي ينتمي إليه أبطالها ، فإن مخرجي السينما الشخصية في إسرائيل يميلون إلى حد كبير لإلغاء أية اشارات إلى السياق الإسرائيلي، مفضلين نوعاً من التعالي والتجريد الجمالي . والخطاب السينمائي فيها يميل إلى إبراز تجربة الفرد الذاتية ، وقمع repress كل ماهر محلي كجزء من عملية تمثيل واستيعاب لكل ماهر عالمي . .. ممثلاً في الغرب، دون إدراك لآليات مثل هذا الإقصاء .

واستراتيجيات التضمين والإقصاء بأنواعها في الأفلام الشخصية تهدف لخلق ، تأثير بالعالمية ، فنادراً ما نعرف أسماء أبطالها (اسم المرأة في « امرأة في الغرفة المجاورة أو اسم الرجل في « حكاية امرأة) ، ومن ثم تتجنب ذكر أي علاقة خاصة بالوسط الإسرائيلي أو المحلي أو أصولها العرقية ، وأحياناً تحمل أسماء لاسامية كعافي اسم « توماس » في « عودة توماس » أو إشارة البطل إلى اسم صديقه « فرنسواز » . ومثل هذه المؤشرات القوية تلعب دورها في الهروب من للشرق الأوسط بما يحمله من أماكن وأسماء محلية . واللغة للفرنسية والانجليزية تنمّل إلى حلول للخصائص وتكون جزءاً من عناوينها الداخلية وشريط الصوت الخفاني . وفي حين كانت الأفلام الشخصية لفترة أواخر الستينيات تلمح وتشير غالباً إلى أوروبا، فإن أفلام السبعينيات والثمانينيات يغلب عليها التوجه إلى الانجليزية الأمريكية ، مع الإشارة بكثرة إلى أماكن في الولايات المتحدة (خاصة نيويورك) . وخصائص هذه الأفلام تتحدث عادة عن الحياة « في الخارج » ويقصد بها العالم الغربي ، ليس فقط لأنه أفضل وأسهل من الشرق لعوامل جغرافية ، بل لأنه محط رغبة كل من يريد السفر ، لهذا السبب فإن التصوير الخارجي فيها يميل للابتعاد عن كل ما يشير إلى إسرائيل لتبقى الأماكن المحلية غفلاً بلا دلالة ، وأحياناً يتم التصوير في أماكن داخلية كما في « امرأة في الغرفة المجاورة » ، وهو

(*) في مهرجان أوبرهاوزن السينمائي عام ١٩٦٦ وقع ٢٦ مخرجاً من الشباب بياناً طالبوا فيه بسينما جديدة مما جعل الحكومة الفيدرالية تعطي منحاً للمخرجين الشباب إلى جانب مشاركة التلفزيون في إقامة الفعّال لهم ، كما تم إنشاء معهد للسينما وهو نفع بأسماء الجيل الأول منهم مثل : « فراكوشو لو ندروف » و « الكستوركلوج » و « جان ملري - حنروب » وبلغت الحركة أوجها في السبعينيات حيث برزت أسماء « فيرنر فاسيندر » ، « فيرنر هيرتزوج » وغيرهما . (المترجم)

ما يعبر ضمنيا عن العالم المخلق لأبطاله ، وفي حين خرج « روسوليتي » وأتصار للواقعية الجديدة بالكاميرا إلى الأماكن الخارجية لتوثيق حياة الطبقة العاملة ، ومزج جودلر والموجه الجديدة بين الروائي والتسجيلي كجزء من اهتمام أشمل يهدف لإضفاء معنى للشخصية الإنسانية وسط البيئة الفرنسية ، فإن السينما الاسرائيلية تستخدم مثل هذه الاستراتيجيات، لكن كما لو أنها تحدث في فراغ تاريخي واجتماعي ، واستخدام الكاميرا المحمولة بما تضفيه من إحساس بال لحظة .. والتصوير المحلي بما يحمله من إحساس بالتوثيق والعالية يستخدمان هنا كما لو كانا في عالم بلاهوية . الكاميرا المحمولة هنا نستعرض شخصية غريبة مختلفة و « عالم » لا يمت لاسرائيل ، والتصوير الخارجي فيها لا يعبر عن سكان « وجر » تل أبيب لتأطير أبطال داخل عالم خيالي لا ينتمون لطبقة . وفي حين تصور الموجة الفرنسية الجديدة « وسط » باريس المعاش سلفا ، فإن نظيرها الاسرائيلي يشيد بناء صناعيا بديلا لباريس .. لكن على البحر الأبيض المتوسط، وفي بنية تختلف تماما عن الواقع الاجتماعي تل أبيب . وما يبدو من عصرية أو حداثة في أسلوب الأفلام الشخصية يصبح مضللا إلى حد ما ، ذلك ان الاستراتيجيات أو الأساليب الفنية عند بريخت وجودلر ليست لمجرد « مسرح درامي » أو سينما كلاسيكية في حد ذاتها بل لخلق أبنية اجتماعية وسياسية تتعرض للعلاقة بين الواقعية والايديولوجية البرجوازية، أو بين نزعة الوهم illusionism والثقافة للرأسمالية . والمرجة الجديدة الاسرائيلية على التقيض من هذا، إذ أنها تستعير بعض أساليب التخریب دون أن تحدد بوضوح الهدف من غربة المشاهد . وهي من خلال بعض عناصر الإخراج تقدم ما يتناقض مع الوعي الاجتماعي للشخصيات (المنزل الشاسع والبيانو في « امرأة في الغرفة المجاورة » أو من خلال الحوار (الإشارة إلى الأصدقاء ككبرى السفر في نفس الفيلم وفي فصل عودة توماس من فيلم « الفستان ») وهي عناصر تفتقر بوسط وجومعين في لسرايل الستينيات هي الطبقة المتوسطة العليا من الاشكناز . هذا الوسط العالمي الذي تقدمه هذه الأفلام يفصح عن نوعية الانتماء الطبقي لأبطاله، خاصة وأن أبطاله الشبان من أمثال « ليورلرفلين » و « عساف ديان » (الفستان) و « موتى باركان » و « ريناجانور » (فصل « الرسالة » من فيلم للفستان) و « جابي الدور » و « أمير لوريلن » و « يانير روبين » (عودة توماس في « الفستان » و « هيلت كاتمور - ياشورون » و « يوسف سيكتره » | حكاية امرأة) بشكل مظهرهم شخصيات « الصابرا » ، أي يمثلون شباب الطبقة المتوسطة العليا، والواقع أن « ريفلين » و « ديان » و « كاتمور » ينتمون فضلا إلى أسر معروفة بثرائها في اسرائيل ، ومن ثم يحصلون معهم الدلالة الوراثة للشخصيات التي يلعبونها .

بذور انقشاع الوهم

مع أواخر الخمسينيات كان التحول إلى النزعة القردية الوجودية قد بدأ فعلا في الرواية والشعر والمسرح والفنون البصرية والإذاعة والصحافة معبرا عن حركة تختلف توجهاتها عن إجماع العديد من الرموز الثقافية للعقود الماضية .. مثل « يوري جبرينبرج » ، « افراهام شولنسكي » ، « نانان القرماني » ، « حاييم جوري » ، من الشعراء « موشيه شامير » ، « أهارون مجيد » ، « اس . يريهار » ، من الكتاب ومؤلفي المسرح ، والذين رغم مواقفهم الصهيونية المتباينة ، كانت تجمعهم الرغبة في التعبير عن آمال الصهيونية . ذلك أن جيل « البالماخ » (أوجبل ١٩٤٨) كان يرى أن دور الأدب هو تعليم القيم الصهيونية وتناول الموضوعات ذات الأهمية الوطنية ، في حين يتجاهل « جيل الدولة » الذي أعقب جيل الرواد مثل هذه المثل ولا يعبرها التفافا ممثلا في شعراء وكتاب أمثال « نانان زاخ » ، « ديفيد ابفيلان » ، « يهودا اميتشاي Amichai » ، « داليا رابيكوفتش » وأماليا كاهانا - كارمون وأموس أوز ، و (أ. ب . ياهوشوا A.B.Yehoshua) وهي الأسماء التي بدأت تسيطر على المشهد الأدبي .. خاصة عبر مجلتي « كيشيت » Keshet و « Achshav » . وقد بدأت المقالات النقدية في الشعر والقصة في الستينيات تدعو إلى أدب يبتعد عن مثل الصهيونية الجماعية وبأن وظيفة الأدب جمالية لا أكثر - على نقض جيل البالماخ - ، أن مجرر الأدب ينبع من داخله ، فدور الفن عند « جيل الدولة » هو منح القارئ « متعة جمالية وليس رؤية اجتماعية » ، في حين كان مفهوم الأدب عند جيل البالماخ - وهو فرع أدبي للتكوين الخطابي للذين يضم أيضا أفلام البطولة القومية - يستلهم مفاهيمه من الواقعية الاشتراكية السوفيتية في اهتمامها الإيجابي الفعل الذي يوجز ويخلص الأهداف الجماعية ويفضل طرق السرد الطولي التقليدية التي تعتمد غالبا على الراوي العليم بكل شيء ، والذي تقتصر وظيفته في إضائة أبعاد النص ، في حين ائتمرن تحول مفهوم الأدب عند « جيل الدولة » إلى النفيض ، بإثارة الاعتماد عن الأهداف القومية مع فقدان الثقة في الأيدولوجية الصهيونية والصهيونية الاشتراكية . وكان هدف مجلتي « كيشيت » و « Achshav » الأدبيين هو السعي لخلق أدب التناقض والنموض المشرب بنزعة تهكمية . وبعض كتاب جيل الدولة مثل « أموس أوز » و « A.B. Yehoshua » يميلون إلى رمزية تدور أحداثها في فضاء متخيل ، وحتى لو كانت الأحداث تدور في إطار محلي محدد فإن وصف « الواقع » الاسرائيلي يفضل أن يكون تابعا لرمزية أكثر عالمية ، حيث تكون مواقف الحصار نابعة من « الحالة الانسانية » ، وليس من البنى السياسية

والاقتصادية . لذا نجد أبطال روايات المستعمرات قرييين، شاعلم هو عالمهم الخاص، وحركتهم فى إطار الواقع الاجتماعى لاتشكل عاملا أساسيا فى السرد، بل على حالتهم الداخلية وتجاربهم الخاصة ومن وجهة نظرهم الذاتية . إنهم يظلون داخل الحوت على حد تعبير « جورج أورويل » ، همومهم على التفاصيل الخاصة وليست الهموم الاجتماعية . بهذا كشف العديد من الكتاب عن قضايا البرجوازية فى « فشل الاتصال » بالآخرين ميرزتين موضوعات العزلة والوحدة واليأس والموت متأثرين بالكتابات الوجودية والعنثية ، وإن كان ينقصهم بشكل عام الأساس الفلسفى لهذه النظريات .

وقد كانت الأفلام الشخصية صدى لهذا المناخ الثقافى ، حيث شكل التحول من أفلام البطولة القومية إلى السينما الشخصية أو الذاتية Personal cinema جزءا من هموم الصابرا العام إزاء هذه الأيدولوجية . وقد انعكست هذه الحاجة الى فن يعبر عن هذا التناقض - بطرق متعددة - إلى مواقف لفنانين ليس لديهم رؤية واضحة يمكن أن يتحدثوا أو يناضلوا باسمها .. فأنصار السينما الدرعية مثل كتاب « جيل الدولة » لم يقوضوا أساطير المؤسسة أو يشيروا برؤى بديلة تعبر عنهم ، بل وجدوا أنفسهم متمردين إزاء عبء الالتزام الجماعى . وعندما واثت الجراة المخرج « ميشاشاجيرى » لتناول موضوع حساس فى فيلم « رجال المظلات » The Paratroopers . كان النقد الموجه للفيلم أنه يتناول موضوعا لا يصلح إلا للصحافة (١٧) . وهو النقد الذى يفصح عن مدى احتقار كل ماهو « واقعى » ، وعن عدم أهميته فى إطار الاهتمامات السياسية لجيل الرواد . وقد اكتسبت كلمة « إيدولوجية » فى هذه الفترة دلالات سلبية وصارت « مهجورة » ، بحيث صار الواقع السياسى والموضوعات المعاصرة من وجهة نظر هؤلاء للمخرجين محلية وتتناقض مع العالمية .

يقول المخرج « بيغال بيرنشتين » فى تقييمه للأفلام الجديدة وأهميتها: « أن نكون لاسياسيا فهو عمل سياسى » ، ولذلك لاتظهر ادعاءات للصهيونية العلنية فأنت تفعل الشيء السليم » (١٨) . إلا أن أهمية السينما الشخصية تكمن فى مقاومتها للضغوط لصنع سينما دعائية ، وفى رغبتها فى التجريب بلغة السينما . إنهم كما الشعراء المعاصرون للمبريون ينظرون إلى تجربة الفرد للرومانسية باعتبارها تمثلا ، فطبيعة « مع تاريخ السينما والثقافة » وهى القطيعة التى تجد صداها لدى جيل الشباب من الصابرا ، والتى تعنى لهم « الحداثة » والانفتاح على « العالم الرحب » . وفى حين كانت الفلسفة

(١٧) حوار أجرته مجلة كوانتو « صيف ١٩٩١ مع عدة مخرجين منهم « تهمان لتجير - ليغال برنشتين - أرقام هفتر - ينزهاك يوشورون - يهودا نيمان - ميشاشاجيرى - إرمالو لورى كلاين -

(١٨) المرجع السابق ، ص ١٠ .

الوجودية والموجة الفرنسية الجديدة في فرنسا جزءاً من روح ثقافية ، فإن السينما الشخصية والشعر الاسرائيلي يمثلان نوعاً من الرقص الأعمى لتاريخها وثقافتها . والانتقال على الخرب الحديث المصحوب بالاختزال والتشوية الوجودية لا تعني لهم سوى ، عدم الالتزام ، الذي تحول الى هروب من المراجعة إزاء مشكلة الهوية من أجل يهودي (صهيوني) علماني في اسرائيل . وبهذا يمارس المخرجون والكتاب أقصى درجات الفصل بين الفن والسياسة .. وهو الموقف الذي مازال سائداً حتى الآن . (إلا من محاولات بعض الكتاب مثل ، أموس أوز ، و ، A. B. Yehoshua ، وهو الموقف المسبق والمتحيز الذي يطبق حتى لو كان موضوع الرواية شخصيات تطلب على المستوى السيكولوجي والاجتماعي للتعرض لاشكاليات المشهد السياسي ، فالعرب في رواية أموس أوز ، عزيزي ميشيل ، ومن خلال الإعداد السينمائي لـ ، دان ولمان ، ، ليس لهم من وظيفة ذات معنى على مستوى تيار الشعور عند البطلة ، سوى تصوير إحاسيسها الشهوانية الذاتية ، وفشل قصة حبها إزاء هياتها الكتيبة . ومن ثم فإن تواجد العرب بطارد للهولوسات الذاتية لليهودي الاسرائيلي إلا أنه غالب ومغيب كصوت سياسي (وهو مانجده بالمثل في القصة القصيرة ، في مواجهة الغابات ، تأليف أ. ب. يهرشوا التي تصور عربي عجوز لا تسمع له صوتاً - رغم أن القصة تشير إلى قريبه المدفونة تحت القابة - حيث الصابرا هو الذي يتحدث ويحل محله ، والاعتماد السينما الشخصية عن الارتباط بايدولوجية سياسية يرتبط بشكل عام بالابتعاد عن اهتمامات الصهيونية ، وهو الانسحاب الذي يجب النظر إليه ضمن سياق مؤسسة الدولة بعد أن حقق المشروع الصهيوني أهم أهدافه ، حيث تعرضت بعدها ثقافة جيل الصابرا لأزمة قيم ، إذ كانوا يعتبرون أنفسهم نقض يهود الشتات لارتبطهم صلة بتاريخهم ، ومع وصول الأحياء من المذابح الجماعية (الهولوكوست) كان عليهم أن يواجهوا ، يهوديتهم .

وفيلم ، البندقية الخشبية ، -٧٩- لـ ، إيان موسينزون ، و ، الاستغماية ، Seek and hide لـ ، دان ولمان ، يعبران عن غربة أطفال هذا الجيل عن يهود أوروبا وعجزهم عن فهم معاناتهم . وفي كلا الفيلمين فإن ألعاب العنف تشكل رواسب نفسية لهذه المواجهة بين ، الصابرا ، والأحياء من الهولوكوست (المحرقة) . فالأطفال من أحفاد جيل الصابرا - أبطال الفيلمين - لا يصدقون ما حدث لهم ، ووجد القاصمين للجدد فرض على هذا الجيل علامة استفهام حول هويتهم . لقد كان جيل الآباء والأبناء قبل قيام الدولة يرى أنه ينجز آمال الاشتراكية الصهيونية ، وهو الإيمان الذي ازداد رسوخاً أثناء الحرب العالمية الثانية ، باعتبار أن نضالهم من أجل فلسطين جزء لا يتجزأ من كفاح الاشتراكية

ضد الفاشية، وبأن الاشتراكية والصهيونية يمثلان هوية واحدة . ومع إعلام الاتحاد السوفيتي
 لمجموعة من الكتاب ، الليانشية ، وأحداث محاكمات ، الأطباء اليهود ، وبروز للعداء ضد السامية
 في الخمسينيات، بدأ هذا الزعم يفصح عن إمكانيات صراع بين الأيدلوجيتين . وزوال اللوهم هذا عن
 الاتحاد السوفيتي يمثل خلفية أحداث فيلم Noa نوا في السابعة عشرة -٨١- للمخرج ، يئزحاك
 يشيرون ، وهو اللوهم الذي زالت حديثه بصوت ستالين ، ومع اعترافات خروشوف عن حكم ستالين
 الإرهابي ، الأمر الذي حدا بحيل الشباب الاسرائيلي برفضه لكل الأيدلوجيات، وبعدم الالتزام
 السياسي أيا كان . كما بدت أمامهم مثل التولد حول العمل الزراعي التطوعي والمساواة الاقتصادية
 مجرد سراب .. خاصة مع عدم وجود أي محاولة جادة لإنجاز الأهداف الاشتراكية ، لقد كان الأمن
 عبر هذه السنوات يمثل قيمة صهيونية أساسية تسبق تحقيق العدل والمساواة، وباسم الأمن
 الاقتصادي والسياسي مثلاً وقعت الحكومة معاهدة التعريضة مع ألمانيا الغربية ، وهو الاتفاق الذي
 خلق نوعاً من أزمة القيم في بعض دوائر المثقفين . وفي الخمسينيات أيضاً .. بدأت تتضح الطبيعة
 الرأسمالية للاقتصاد الاسرائيلي رغم الادعاءات الصارخة لحزب العمل الحاكم والهمستدروت
 بالاشتراكية . ومع عجز المدفوعات وزيادة الاعتماد على المساعدات الأمريكية بدت خرافة سياسة
 الاستقلال الاقتصادي . وباحتكار بن جوريون للسلطة كرئيس للوزراء ووزير الدفاع في بعض
 الأحيان ، بات قمع السلطة واضحاً كما حدث مع تمرد البعارة، وفي فضيحة ، لافون ، التي كشفت
 عن الاستغلال الخفي والفساد والصراعات لنظام بدأ أقل ديموقراطية ومساواة واشتراكية مما كان
 يظن . ومع إنجاز الهدف الرئيس للصهيونية بإقامة الدولة حصل في مكان الجيل الأكثر شبهاً أن
 يتبنى وجهات نظر أقل مثالية مما تتبناها للقيادة السياسية ، كرفضهم للهوية الجماعية التي صارت
 محل صراع وتعقيد، فضلاً عن المهاجرين من العالم الثالث - خاصة الدول الإسلامية - الذين
 أثاروا شعوراً عدائياً لليهود بين العثمانيين من الصابرا .. ليس فقط لما يمثلون من تهديد لفكرة عدم
 تجانس الثقافة اليهودية ، بل لخليط اليهودية وما يمثلونه من تخلف لا بد من القضاء عليه، وهو
 الدافع الأيدلوجي الذي تبدى في الإجراءات التي اتخذت للتخلص من تراث يهود العرب . ولقد شكل
 اليهود الشرقيون أزمة هوية إزاء سيطرة اليهود الأوروبيين في اسرائيل ، رغم أن الصهيونية تصنف
 السفارديم والاشكنازيم تحت اسم ، شعب واحد . فقد هدد ، اختلاف ، السفارديم الذات المثالية
 للأوروبيين منهم والذين ينظرون لاسرائيل على أنها امتداد لأوروبا في الشرق الأوسط .. لكن ، ليست
 منها . وقد عبر بن جوريون عن رؤيته المثالية هذه باعتبارها ، سويسرا الشرق الأوسط، ذلك أن

الفكرة الملحة والسيطرة على النصوص الصهيونية هي إقامة ، أمة سوية متحضرة ، لأنحكما عقدة يهودى الثنات. (ورفض اليهود لشذوذ ، الشتل ، كما علق للبعض دعوة فيها لإحياء لفكرة العداء ضد السامية والتي ترفضها) ضمن سياق هذه العلاقات ومايمثله تعدد اللغات heteroglossia من نذر بالخطر يجب فهم مر تطلعهم نحو ثقافة أوروبا الغربية، ليست فقط لارتباطها بالتوجه السياسى المؤيد للغرب، بل وكرد فعل أيضا ضد بقايا ثقافة ، شتل ، (*) أوروبا الشرقية، وكذلك يهود الشرق الذين باتوا يتدفقون بالآلاف رغم الاعتراف بهم رسميا كمواطنين إسرائيليين ونزعة الصغرة من الفنانين في اعتماد أعمالهم الروائية عن بيئة الشرقيين الذين ينتمون للمنطقة نجد صداها في مجال السينما من خلال عدائها لأفلام البيروكاس ، باعتبار موضوعاتها تنتمي إلى الشرق (الفانت) . وكما يقول ، بيير بارو، في كتابه : « نقد اجتماعي لمكة الذوق » .. فإن الذوق ذو صلة وثيقة بالوضع الطبقي والتمايز، والذوق البرجوازي يتطلب من فنانوه وكتابوه النزود بشعار بعبء عن هذا السمو والتمايز، وهو مايعطى تجاهل الواقع. وتعلق الفنانون الاسرائيليون بالفن الرفيع بمثابة لون من ألوان الخداع لعزل أنفسهم عن للعواقب الوخيمة للواقع الاجتماعى. وكراميتهم لكل ما هو شعبى وجماهيرى - ليس بمعنى شباك التذاكر - بل بمعنى « تمثيل الجموع المهمشة ، تشير إلى عقلية طبقية . وأفلام النوعية (الكيف) هي النقيض لأفلام البيروكاس التي تسمى باسم طعام شرقى رخيص، لذا فإن الفن الراقى والرفيع الذى تقدمه السينما الشخصية هو بمثابة رفض لأفلام الطبقة الفقيرة والجمهور السقاردي التي يتردد عليها.. بل وللثقافة ، الشتل، وجماهيرها الفقيرة . كذلك شهد ت الخمسينيات للهجرة الجماعية من البلدان العربية والإسلامية والتي أمدت إسرائيل بالأيدى العاملة الرخيصة ، مما أتاح لقلماى الاشتكاز والوافدين الجدد لأن ينحولوا إلى طبقة متوسطة عليا جديدة ، كما استغانت الطبقة المثقفة المسيطرة والتي ينتمى غالبيتها للاشتكاز من عملية التحول البرجوازي هذه بفضل التنمية المتزايدة والتغير متكافئة . لذا فإن للعالم الذى يقدمونه في رولياتهم بعكس اهتماما وسط معين .. هو وسط النخبة من الصابرا .. والتمصور للغالب على البطل اللامنتمى بشير بدرجات إلى بنية منقسمة النفسية Pseudo binary يعمل السرد على تأكيدها في مواجهة تيار البرجوازية السائد . وكما في التفكير البرجوازي فإن للفرد يقدم ككائن يولج له المجتمع وليس من خلال اندماجه فيه ، ورفض البرجوازية لايرى من خلال البيروكاس على طريقة ماركس أو الاصطهاد العرقى كما عند ، فانون ، .. بل ، كبرهيمي ، يطفو على سطح الحياة الاجتماعية .

(*) الشتل .. بلدة صغيرة تمثل تجمعات اليهود من شرق أوروبا - (المترجم)

المهمشون في موقع الصدارة

يمثل تهميش الأبطال التي تشغل جوهر غالبية الأفلام الشخصية لفترة السبعينيات وبداية الثمانينيات مجرد وهم خادع ومضلل حيث يضع الفنان نفسه مكان بطلها المهمش ليتحدث باسمها. مثل هذا التخمص - على تقيض كثير من أفلام العالم الثالث - لا يمثل وسيطا يتضامن مع المعطلهدين، بل مجرد ذريعة لتأمل ذاتي فرجسي. وكل أبطال الأفلام الشخصية شبيهة بأبطال الأفلام القومية حيث يمثلون «اسرائيل الأولى»، إلا أنهم يختلفون معها في أنهم لا يجسدون رسالة الصهيونية ولا ينتمون لأي منظمة جماعية محددة مثل البالماخ والكيبوتز وقوات الدفاع، وحتى في مثل هذه الحالات كما في قوات المظلات «د» يهودا نيمان، (الجيش) نو، أتلاندا (٨٥) د، اكيفائيفيت (الكيبوتز) (١٩). نو، نو في السابعة عشرة، للمخرج، يتزحاك ياشورون، (مركز الشباب) فإنهم يحاولون التأكيد على قديتهم في مواجهة الضغوط الجماعية. وفي نو، نو في السابعة عشرة، يجسد تماما روح الفردية هذه إزاء جماعية الصهيونية - الاشتراكية. وتدور أحداثه بعد سنوات قليلة من قيام الدولة (١٩٥١) وموضوعه حول الفتاة نو، المرافقة والتي تنتمي لحركة شباب الاشتراكية الصهيونية. وقد واجه حزب العمل أثناء ذروة الحرب الكورية أزمة ايدولوجية تتمثل في الاختيار بين الاشتراكية على الطريقة السوفيتية أم الديمقراطية الاجتماعية لبعض الدول الغربية. والفيلم يصور هذه الأزمة التي مزقت الجميع وأدت إلى الانشقاق من الكيبوتز، بل وفجرت العنف. هذا الصراع يتمحور من خلال شخصية نو، كمرحلة من مراحل لكتمال نصجها. وهي كمنمردة نشق طريقها وسط عالم تبعثرت قيمه، والديكور البسيط وحركة الكاميرا الثقيلة يعكسان تماما العالم الروائي ببساطته وتواضعه. ومن أجل تأكيد للفردية في مواجهة «بوتقة الضغوط» يتابع الفيلم البدايات الأولى لانتهيار روح الاشتراكية الصهيونية. والاعتماد للفيلم يمثل هذا الموضوع يحزى جزئيا لفترة إنتاج الفيلم، ورغم هذا فإن المحاكاة للتأملية للعالم المصغر لاسرائيل الأولى - First Israel (المدينة والكيبوتز) تتعارض مع التحليل الأشمل للنزعة الفردية داخل سياق «برجزة» المجتمع الاشكنازي التي حدثت في الخمسينيات بفضل الطبقة العاملة للهائلة (وغالبيتها السفاردي)، لذا فإن تناول قضية الفرد ضد المجتمع يتناولها للفيلم بمثابة متجاهلا للمجتمع الاسرائيلي من الداخل بصورة شاملة. وميزة للفيلم هي قدرته في عرض كلا من قطبي الصراع الفردي والجماعي

(١٩) الفيلم مأخوذ عن رواية «يتزحاك بين تير» بنفس الاسم «وهو ينتمي ليمنا» لجيل الدولة «ولسوية لكثير واقعية من غالبية مخرجي الأفلام الشخصية».

، والنزعة الغالبية على هذه الأفلام أحسب جانب للفرد ككلا من قطبي للفرد/ للمجتمع. والصراع بينهما وخروج البطل عن المعايير الاجتماعية بمثابة مجاز يعبر عن تضال السينما الشخصية لخلق بديل للسينما السائدة. ولذا فإن المخرجين الجدد سرعان ما صاروا مطمح ، آمال كبيرة، من جانب النقاد . والاهتمام ، بالتوقيع الشخصي للمؤلف، الذي بدأ معهم في نهاية الستينيات صار هاجما حقيقيا في الخطاب النقدي في السبعينيات، خاصة من خلال مجلة «كلوز آف» (جامعة تل ابيب) . هذا الاهتمام بسينما المؤلف مازال يؤدي دوره في الجدل الدائر عن السينما في إسرائيل ، حيث صار اصطلاح : مؤلف ، auteur بمثابة تعويذة من المدح، وإن يكن هذا المعنى قد استغل لتبرير أعمال متوسطة . هذا البحث عن : الشخصية ، التي تقف وراء الفيلم مرددا الى ثقافة الصاير الفردية وتأثيرها بنظرية المؤلف في فرنسا والولايات المتحدة . وهو مفهوم لا يعنى ، مياسة المؤلفين *politique des auteurs* بمعنى كفاح المخرج للتعبير ضد نظم الإنتاج السائدة - خاصة وأن مثل هذه النظم أو المؤسسات لا توجد في إسرائيل - ورغم إعجاب مخرجي سينما السبعينيات والثمانينيات الشخصية بالموجة الجديدة إلا أنها لا ترتبط بأى منها في استراتيجياتها .. اللهم إلا في محاولة كسر وتعطيم الإيهام الفيلمي *Felmic illusionism*، وحتى مثل هذا الكسر الشكلي في السينما الشخصية اقتصر على أفلام نهاية الستينيات الذي اقترن بالأسلوب المردى لبعض أفلام الستينيات (إقلاع و سنيل ، Snail كمثل) تصنف ضمن في أفلام السبعينيات كمخطط شامل يفترض فيه أن الإنسان غاية الكون (باستثناء فيلم الموزة السوداء -٧٧- إخراج بنجامين حاييم) . وفي الواقع فإن أفلام السبعينيات والثمانينيات وصلت أساليب واستراتيجيات الإنتاج التي شكلتها بدايات الأفلام الشخصية . ورغم حرص مخرجي هذه الأفلام على التأكيد - من خلال لقاءاتهم الصحفية ومنشور السينما للشابة (كوانز)^(٢٠) - على تعدد اتجاهاتهم الفنية والسياسية إلا أنهم في الحقيقة يشتركون في رؤية فنية سياسية واحدة . لذا فأننى سأتناول تيماتها وأساليبها خاصة أفلام فلوش (١٩٧٢) للمخرج دان ولمان و ، أين دانييل ولكس ، لـ افرهام هفتر و ، روكنج هورس ، لـ «ياكى بوشا» و ، ترانزنت ، لـ ، دانيا ولكسمان ، و ، على خبط رفيع ، (١٩٨٠) للمخرجة ميشال بات آدم Michal Bat Adam . وسأحاول هذه الأفلام ضمن السبعينيات وبصفة خاصة لفترة ما بعد ٧٢ وتغير السلطة بعد ثلاث عشر سنة من حكم الممراخ Maárach إلى حكم الليكود . فالنزعة الفردية التي بدأت في الخمسينيات والتي شارك فيها قلة من المثقفين سرعان ما وجدت انتشارا في السبعينيات وكان لها الغلبة في الأفلام الشخصية في فترة السبعينيات والثمانينيات . وهي أفلام كان محور موضوعاتها الأزمات الوجودية - والنفسية لاغتراب الفرد والتهميش (النفس) مع

(٢٠) انظر كنموذج مثلة ، كفا في الجيش ص ١١٠ .

التركيز أكثر على عالم أبطالها .. وعادة يكون إنسان حساس غريب الأطوار - صراحة أم ضمنا - في مواجهة المجتمع الاسرائيلي . وعلينا هذا التفرقة بين مجموعتين .. فأفلام مثل للحالم - ٧٠ - لـ «ديان ولمان» و «قلوش» لـ «ياكي يوشا» و «روكنج هوس» و «لحظت» (٧٩) لـ «ميشال بات آدم» و «على خيط رفيع» و «فيلم» «ميراريكانتي» و «للف قبلة صغيرة» و Drifting (٨٢) لـ «أتوس جوتمان» و «بزل» (٨٦) و «فيلم» «ايتان جرين» ، حتى نهاية الليل ، تركز كلها على العلق النفسي والاسديمان بحثا عن الدوافع والأفكار وعزلة أبطال مهمشين من خلال قننايا إنسانية عامة ، وراء الزمان والمكان ، كالعيب والشخوخة وأزمة الإبداع ، في حين أن أفلام مثل «عين كبيرة» لـ «يوري زوهار» و «قوات المظلات» لـ «يهودا نيسان» وقضية «اينشل Weinchel Affair (٧٩) لـ «افراهام هوفر» و «البندقية الخشبية» لـ «إيان موسينزون» و «الاستغماية» و «جندى المساء» (٨٤) لـ «دان ولمان» و «النسر» The Vulture (٨١) لـ «ياكي يوشا» و «نوا في السابعة عشرة» لـ «يتزهاك ياخورون» تتناول عالم المهمشين في إطار اجتماعي محدد، وفي وسط اسرائيلي محدد كالجيش أو الكيبوتز، أو من خلال لحظة تاريخية معينة كفترة الانتداب البريطاني أو فترة انشقاق حركة الكيبوتز. وهكذا في حين نجد المجموعة الأولى تنزع لتناول عالم اللامنتهين المغلق ، فإن مجموعة الأفلام الثانية تميل للتركيز على الصدام بين الفرد والتكوين الاجتماعي . ونظرة نقدية على بعض هذه الأفلام كمينة من كل مجموعة سوف تعطينا فكرة عن توجهاتها الموضوعية .. وبصفة خاصة كيف عكست هذا الاهتمام . وسوف نرى كيف أن هذه الأفلام الشخصية بمثابة مجازات حسب تعبير «جيمسون» وكخطاب مشقت Fragmentary discourse ولو بخير قصد .. حتى لو كان موضوعها خاصا أو جنسيا - يمكن بها سياسيا أو قوميا .. وفي هذه الحالة يعكس «بنية شعور» «الصابرا» في فيلسي «العالم» و «فلاش» وهما من أوائل أفلام المخرج «دان ولمان» يقدم عالما من الوحدة يرتبط بالشخوخة، في الأول يخبر رسام سام «نسفا داي» بعمل في مؤسسة للمسنين بين الفراغ لعمله .. خاصة مع امرأة عجوز وبين عالم صديقه الشابة، وفي حين تشاركه العجوز الإحساس بالجمال والنكاه، تجسد للفتاة الشابة مع أسرتها القبح والجشع - لاتعير نظراته اهتماما تفضل في إدراك اهتمامه بها، مما يجعله في النهاية يفضل عالم المسنة العالم - اللاطبيمي، وهو اختيار مجازي كما يبدو في اختيار مكان التصوير في منزل للمسنين في المدينة القديمة - صفد - والتي ترتبط بالحقرات الأثرية والنموس . أما فيلم «قلوش» فيحكي قصة رجل عجوز (افراهام هالفي) تطاربه فكرة طلاق زوجته والبحث عن زوجة شابة على أمل أن تلجأ له وريثا - بعد أن يفقد ابنه في حادث سيارة) ، وقد شارك في كتابة سيناريو الفيلم مع المخرج «هاتوش ليفاين» وهو من أشهر كتاب المسرح الساخر وبمسيرحياته السريالية التي يبدو فيها كل شخص مخلوق

سواء الحظ... لا يستحق أى عطف. لذا فإن الفيلم يحشد مواقف عبثية فى محاولة من البطل إقامة علاقة بالآخرين تودى به إلى الكوارث. (هذا الاتجاه العبثى يبدو أيضا فى فيلم : الحالم ، حيث يعمل : هانوش ليفيه، كمستشار أبى ثم تادل عجوز فى فندق يطرق غرفة أسرة برجوازية على أمل أن يجد عندها الحب والود إلا أنها تطرده). وفى المشهد الأخير من : قروش ، يصل البطل ليلا إلى محطة اتوبيس حيث يلتقى ببائع حلوى غريب الأطوار يتخيل أن الكحل هو عجلة القيادة. وفى اللقطة الأخيرة بسير : قروش ، خلف البائع ليختفيا معا فى الظلام ، وهكذا لا يجد البطل من يقبله سوى لا منتمى آخر مثله بعد أن رفضه الجميع.. أسرته والآخرين، وهو نفس الموقف الذى يواجهه بطل فيلم : الحالم، الذى لا يجد تعاطفا سوى من امرأة عجوز غريبة الأطوار. و : قروش : اللابطل لا يجد من يقبله سوى شخص يعيش فى الخيال والوهم، حيث تبدو الحياة الحقيقية مكانا للاغتراب يرفض فيه القوى الضعيف حيث يطلق : قروش، الوحيد زوجته لعدم إجابها ويرفض أخرى تبحث عن الزواج، أن تسلط فكرة الاستمرارية المرتبطة باليهود يمكن فهمها على ضوء فترة ما بعد المعركة (الهولوكوست) ، فرغم غضبه السريع والعبثى فإنه يثير نوعا من التعاطف إذا نظرنا إليه ضمن هذا السياق التاريخى، حيث يرفضه الجميع ولا يجد له من مأوى سوى فى عالم المجانين - ومجازيا - عالم الفيلم . وفيلم : دان ولمان، الأخير : عزيزى ميشيل ، والذى تدور أحداثه فى قدس الخمسينيات يحاول اكتشاف العالم الداخلى لبطلته : هانا، - أيفريت لافى - التى كانت تدرس الأدب وصارت زوجة لأسناد الجيولوجيا (أوددكوتلر) وتعيش حياة أشبه بمدم بوفارى ، - من خلال سرد هلوساتها الخاصة والخوف من الأماكن المغلقة لامرأة منطوية على نفسها.. وكيف تخلصت من طغيان سيطرة زوجها. والفيلم يتابع بأمانة أحداث وجو رواية : أموس لوز، فى المزج بين الرموز السياسية لتكريرات طفولتها الخاصة بصديقين توممان من العرب مع واقع الحياة فى القطاع الاسرائيلى بالقدس. ولتلقى ثانية مع لها مشية المزعومة لبطل الجيل الأول لكن من خلال عزلة امرأة هذه المرة لاتستطيع الهرب بحكم كونها جزءا من هذا الوسط.

وأنا كانت غالبية الأفلام للشخصية تبرز وجهة للنظر للذكورية بحكم تضميناتها فى مجتمع فى حالة حرب، فإن انهيار بطولة أسطورة الصليب مع الانجاء الجديد على إبراز الأبطال الذكور من ذوى الحساسية فى تعرضهم للنقد، كان لهما تأثير غير مباشر فى إتاحة الفرصة للشخصيات النسائية . وهى أيضا نفس الفترة التى شهدت مولد للمرأة المخرجة مثل : ميشال بات آدم، و : أيديت شوهر، Shohor ، اللتين اتجهتا كغيرهما من المخرجين - لتناول موضوع البحث عن الذات عبر علاقات حميمة فى وسط فنى (هذا الاهتمام بالمرأة المخرجة ليس له علاقة بالحركة النسوية) . لقد بدأت

«ميشال بات آدم» أحد أهم المخرجين حياتها كممثلة حيث قامت بالبطولة النسائية لفيلم «أحبك يا روزا» - وكان أول أفلامها هو «لحظات» وهو إنتاج إسرائيلي - قرنى يدور موضوعه حول امرأتين تلتقيان صدفة .. كاتبة إسرائيلية (ميشال بات آدم) ومصورة فرنسية في قطار يتجه من تل أبيب إلى القدس، وعبر «فلاش باك» على لقاء سابق لهما يقوغل للفيلم ليستعرض تكريات الماضي والإحساس المدركة بما تحمله من غموض وعدم رغبة المخرجة في الإقصاد للمشاهد عن علاقة بطليهما السحاقية بذكرنا بنفس أسلوب «ديان كبرى Kury في فيلمها التجريبي» فيما بيننا، Entre Nous (1983)، وقد أخرجت بات ثلاثة أفلام أخرى هي «على خيط رفيع» والحب الأول (1982) والعائق (1986) وهي تحمل نفس الروح السيكولوجية. أما فيلم «ميرا ريكاناتي» ألف قبله صغيرة، فيدور هو الآخر في وسط فني والذي انعكس بدوره على تصوير الفيلم بصريا، ويحكى قصة ألما (رفيكا نويمان) من خلال صداقتها بألما لثر وفاة ولدها الرسام. واكتشافها لعلاقة أبيها السرية تجذبها إلى ابن عشيق ولدها، ومن ثم معاناتها بين الولاء لألما وماضى أبيها، في حين تتمزق الأم حقدا ويتضاعف شعورها بالخيانة، في حين تقاوم ألما من أجل تحقيق ذاتها. ونحن نرى ثانية كفاح الذات ضد المجتمع (من خلال أم تنتمي للطبقة المتوسطة العليا) .. إلا أن هذا الصراع يتم هذه المرة من خلال امرأة .. لارجل كما يحدث عادة، وفيلم «انحراف» Drifting للمخرج «أموس جوتمان» يقدم لنا عالم لسحيطاني introspective معزول من خلال بطله اللوطى المخرج روى «جوتاثون سيجال»، ويبدأ الفيلم به في مونولوج أمام الكاميرا يعلن فيه رغبته في إخراج فيلم، ويعدد المشاكل والعقبات المالية التي تواجهه مخرجا يعيش على هامش مجتمعه، واغتراب الابطال عن أعراف مجتمعه يبدو في علاقته بأسرته وخاصة جدته التي يعيش معها. وغالبية أحداث الفيلم تجري داخل شقة وهو ما يدعم بصريا الإحساس بالاختناق. ورغم تجاهل روى، أما يدور حوله سياسيا يجد نفسه محاصرا بينية القوى السياسية حيث يستضيف في بيته رجالا من المهمشين لأسباب لاعلاقة لها بالجنس.. «إيزري» اليهودى الشرقى المختلث واثنين من «الارهابيين» الفلسطينيين وجدا ملاندا في بيته. والفيلم يترك العلاقة الجنسية بينهما وبين «روى» مبهمة وغامضة وإن كان الفيلم يلمح لذلك. || ومع هذا فإن مثل هذا التعاطف القريب إزاء اليهودى الشرقى والفلسطينيين سرعان ما يتم تشويهه بإظهارهما كارهين للنساء (وكما في فيلم قلبنى ٨ ١/٢ يتزامن قتل «روى» في استكمال للفيلم لدخل للفيلم مع نهاية الفيلم ذاته. واغتراب وعدم تجذر بطل الصابرا يتضح أكثر في فيلم «روكنج هوريس» لإخراج «يلكى يوشا» حيث

يبدو الاغتراب على كل المستويات .. الأصدقاء والبلد والأسرة وحتى في علاقته بفته . والفيلم مأخوذ عن رواية «يورلم كانيوك» (الذى شارك في السيناريو) ويحكى قصة لمينداف «مستنز (شمويل كرليوس) وهو رسام شاب فاضل يعود إلى إسرائيل محبطا بعد أن قضى عشر سنوات في الولايات المتحدة على أمل البحث عن ذاته، ليجد نفسه غريبا في وطنه . ومن أجل البحث عن جذوره والاجابة على ما يشغله من أسئلة يحاول إقتفاء أصله وتسجيل أحاسيسه وما يتوصل اليه على فيلم « والفيلم داخل الدخول المتصل بماضيه (ويبدأ بملاقة أبوية في « قونا » وقيل هجرتهما الى اسرائيل) وقد صور بالأبيض والأسود وهو اختيار يساعد على إبراز الهوية بين الأجيال .. مع أنه صور لأسباب مالية . وما إن يصل إلى لحظة مولده حتى يقوم بإحراق الفيلم .

والبنية السردية النهائية المقترحة التى يشترك فيها كثير من مخرجى السينما الاسرائيلية الشابة تعكس انهيار نسق قيم الثقة بالنفس التى تفتت خلال أول عقدين من وجود إسرائيل، فالهتل ذاته الذى شارك في الحروب السابقة يجد نفسه الآن بلا حائز عاطفى أو فكرى إزاء مايجرى في المجتمع . والاسم العبرى Susatz يحمل اسم عائلة البطل فيه ، ثورية ، ، ذلك أن اسم عائلة مؤلف الرواية وهو «كانيوك» يعنى ، الحصان الصغير، أو ، المهر ، بالروسية . ومنح البطل مثل هذا الاسم البارز لا يقصد به المؤلف مجرد عنصر يسر لسيرة شخصية فقط، بل وإلى التهمة التكرارية لكل من الرواية والفيلم .. ألا وهى ، المعركة الدائبة دونما تغيير حقيقى، ، فالبطل رغم تجواله الدائم لا يجد الراحة أو تحقيق ذاته، وفى ، روكنج هورس، كما فى فيلمه الأخير ، شالوم .. صلاة الطريق Shalom, prayer for the Road (١٩٧٣) يربط المخرج بين الاكتشاف الشخصى وسجن الشخصيات داخل إطار مخلق لعالم خائق . وفى بعض الأحيان لاتصور السينما الشخصية عالم بطل الصابرا بلا جذور ، بل والمهاجر الاوربى أيضا . فى فيلم ، روكنج هورس، فإن والده « لمينداف » الموسيقى النمساوى لاتربطه علاقة بإسرائيل اليوم ، تماما كالعلاقة التى تربط بين الأب وابنه . وفى فيلم ، ترانزيت ، لـ ، دانييل ولكسمان، فإن الغريب الاوربى وفقدانه للعاطف مع إسرائيل ، وحتى مع زوجته من الصابرا وابنه تشكل بؤرة اهتمام الفيلم . ويصور للفيلم بإيقاعه البطيء قرار يهودى المانى طاعن فى السن هو « اريك نيوسياوم» (جيداليا بيسر) بالعودة إلى ألمانيا حيث كان يعمل بأحد المتاحف - بعد أن عاش عشرين عاما فى إسرائيل . والفيلم يصور أسبوعا من شتاء عام ١٩٦٨ وهو يردع شغيفتيه (اللتين لم يتطما للعبرية أبدا) وزوجته وابنه البالغ لثتى عشر عاما . فرغم المنين التى قضتها فى إسرائيل لم يستطع أن يتكيف معها، ذلك أن تكوينه الثقافى الالمانى يتعارض مع

كل أعراف الحياة الاسرائيلية لذا فإنه وسط كل الظروف التي أحاطت بفترة ما بعد حرب الأيام الستة من ثقة بالنفس كان يتوق إلى برلين القديمة، رغم علمه بأن برلين التي عرفها في شبابه لم يعد لها وجود الآن، وعلى هذا فلم يعد ينتمي لمكان ما. لاختفى القديم (وباعتباره يهوديا فهو لم يفتح إليه حقيقة) في حين ظل الجديد أجنبيا، وبهذا المعنى فإن الفيلم يعيد تجسيد للنموذج الأصلي لليهودي اللغته الذي يتحدث عن الجذور والجزء دون جدوى، حتى في أرض صهيون. وفي حين كانت أفلام البطولة القومية تصور الهولوكوست بطريقة تجريدية إلى حد ما فإن الأفلام الشخصية مثل: «روكنج ستون» و«ترانزيت» و«البندقية الخشبية» تقدم صوراً للناجين منها في تعاطف مع مناقشة فكرة إسرائيل باعتبارها نقطة للراحة الذهنية للجزء والتحرير.

الوجه الخفى للنزعة العسكرية

يقدم فيلم ، النصر ، للمخرج ، يلكي يوشو Yosha المأخوذ عن رواية ، اليهودي الأخير ، لـ كانيرك Kaniuk ، شخصية ، بواز ، البطل – الضد أو اللابطال، وهو ضابط احتياطي تحرر من الوجود الذى كان يعيش فيه بموت صديق طفولته ، مناحيم ، فى إحدى المناوشات على الجبهة المصرية إثر وقف إطلاق النار التى أنهت حرب ١٩٧٣ (وقد استغرق الأمر عقداً من الزمان كي تسجل السينما الاسرائيلية نتائج ما بعد الحرب فيما يتعلق بانتقاع الوجود والتحول الحاد فى وجهة نظر المجتمع إزاء الصراع العربى الاسرائيلى) ويضطر البطل فى محاولة لتخفيف من أحزان والذى صديقه بالادعاء بأن ، مناحيم ، الابن كان يكتب شعراً قبل موته. وتحت ضغط من والده المدرس يجد نفسه مضطراً لأن يقدم لهما بعض أشعار لهنهما بانتحال بعض الشعر من كتاب ، حيث يجد فيها بعض العزاء عن فقد الابن، ورغم ثقة ، بواز ، بنفسه إلا أن ذكريات وآلام الحرب خلقت منه انساناً جباناً يعيش بلا هدف، يحمل وصمة الإحساس بالذنب، ومغامراته الجنسية تزيد من آلامه بدلاً من أن تخففها. فى البداية ينال مع فتاة صديقة ، مناحيم، ثم مع فتاة تعمل فى مكتب منظمة تعمل على تخفيف آثار الحرب على الشباب، هذا العمل الذى بدأه فى محاولته لعزاء والذى صديقه سرعان ما يتحول مع الوقت إلى مشروع ناجح، وهو كتابة كتيبات عزاء لكل من فقد أباه فى الحرب، وليجد نفسه بلا أدنى جهد يدير مشروعاً صغيراً مزدهراً له زبائنه، حتى يتم القبض عليه لتجارته بالموتى بعد أن صار كالنسر يحش على جيفة للموتى. وقد أثار الفيلم مناقشات حادة ولم يتم عرضه إلا بعد تدخل الرقابة بالحدف لأنه ينكأ جراح الحرب النفسية ، ويتخلى عن الصورة المثالية للبطولات العسكرية التى اتسمت بها السينما الاسرائيلية طوال العقود الماضية . كما يكشف عن جانب خفى لآثار الحرب ألا وهو شعور كثير من الآباء بالرغبة فى إضفاء هالة على تضحيات أبنائهم من خلال الفن وتخفيفاً لأحزانهم الأليمة . وبعض الأفلام الأخرى مثال ، للبنديقية الخشبية ، للمخرج ، إيان موسنريون ، (وفيلمه الأخير ، جندي المساء) مع فيلم ، الاستغماية ، لـ ، دان ولمان Wolman تنعرض للتأثير النفسى للنزعة العسكرية على الأطفال فى فترة ما قبل المراهقة تجرى أحداثها فى فترات تاريخية قديمة لكنها ترمز للحاضر أيضاً . وقيلم ، الاستغماية، الذى تدور أحداثه فى القدس عام ١٩٤٦ يركز على العلاقة التى تنشأ بين غلام فى الثانية عشر من عمره وأمه ومعلمه وأزمنة اكتشاف ذاته كطفل نتفاقم مع اكتشافه للعلاقة الجنسية المثلية (للواط) بين مدرسه

وعربي ، وهو الاكتشاف الذي يمثل موضوعا حساسا في المجتمع .. ألا وهو الحب المحظور بين العرب واليهود ، والفيلم يعكس امتثال مجتمع يعيش في حالة حصار وأزمات يتمثل يوميا في العنف السياسي المكبوت، والفيلم كغيره من الأقلام الشخصية يعبر عن شعور بالاحتمالات المفقودة على المستوى الإنساني والسياسي، وقد أنتج الفيلم مثل غيره من بعض أفلام الموجة الإسرائيلية الجديدة - كيانز- بميزانية بسيطة وبمساعدة العائلة ، مبتعدا عن صيغ أفلام هوليوود الجيدة الصنع والتي تتوأم مع الإمكانيات المتاحة للمخرجين . وتطور أحداث فيلم «البلدقية الخشبية» في الماضي أيضا ، في الجو المحموم الذي عاشته تل أبيب عام ١٩٥٠ إثر إعلان الدولة، حيث نرى صراع ومخاوف فترة المراهقة من خلال العرب الدائرة بين فريقين من الشباب يتناقضان في لعبة من «ألعاب الحرب» ، حيث تبدو إشكالية القيم المسلم بها قبل حرب يوم كابور حول مفاهيم الشرف والبطولة والوطنية والصداقة التي كانوا يتلقونها في البيت والمدرسة وغالبية أفلام المكينيات، وذلك بتقديم وجهة نظر نهكية إزاء المواطنين القومية، وتخلي الأبطال في النهاية عن العنف في كلا الفيلمين «الاستغاية» و «البلدقية الخشبية» - يعبران عن رغبة مخرجيهما في التخلي عن العنف على مستوى الأمة وعدم توفير بطولات ومثل الجبل القديم التي كانت تقدمها أفلام الحرب السابقة، وفيلم «البلدقية الخشبية» - يشوه مثل هذه العقيدة. والنقد الذي يوجهه الفيلم يبدو في مشهد «توني» وهو يتجول داخل إحدى العيش للمقامة على شاطئ البحر بعد أن أصيب بجرح طفيف معتقدا أنه قتل طفلا آخر، وحيث يجد امرأة مشوشة الذهن تدعى «بالستيا» ، أوفيليا سترال ، بعد أن فقدت أطفالها في «الهولوكوست» ولم تجد عزاءا لها إلا في صحبة الأطفال. ويرى «توني» على الحائط صورة فوتوغرافية لأطفال تحت تهديد الجنود النازيين. والمعالجة السينمائية للمشهد تبدو من وجهة نظره حيث يبدو عليه إدراكه الضملي لمواقف ممارسة ألعاب العنف، ويكتشف الصابرا الوثائق من نفسه - والذي كان بهزا من ضحايا «الهولوكوست» ويعتبرهم جبناء هو وجيله - من خلال المرأة مدى معاناتهم الحقيقية، حيث يبدو عليه أثناء تضميدها لجروحه وقد اكتسب نضجا وإدراكا للضريبة الإنسانية التي يولدها العنف عبر هذا اللقاء العابث، والقطات الأخيرة وهو يصعد للجبل مراقبا لزملائه أسفل بعد رفضه الانضمام إليهم في هذه اللعبة تشير إلى تخليه عن ممارسة «ألعاب الحرب» .

ودلالة استخدام للهولوكوست في هذه الأقلام تتعارض تماما مع استخدام أفلام البطولة القومية لها حيث كان يشار إليها عابرا عند حديث «الصابرا» عن ضحاياها لممن بقي منهم ويعارب الآن من أجل بقاء إسرائيل تعبيرا عن مبرر وجودها ، هؤلاء الجنود نخلصوا من آثار

محنتهم النفسية والجسدية بفضل لثمتائهم للضال اليهودى فى الأرض الموعودة . على النقيض من هذا فإن الأفلام الشخصية تنكأ جراحهم وتجسدها ملموسة ، وأفلام مثل « البندقية الخشبية » و« الاستغماية » لا تتناول الآثار النفسية للناجمة عن الهولوكوست سواء بتصويرها فى المقدمة أو خلفية لها، بل تعرضها بطرق مبتكرة . واللقاء الذى يتم بين ضحاياها فى « البندقية الخشبية » ليس دفاعاً لتبرير العمل للمسكرى كما كان يحدث فى أفلام البطولة القومية، بل لبثورة إدراك الضريبة الإنسانية للناجمة عن العنف . وفى حين كانت أفلام البطولة القومية تشير إلى أن وجود إسرائيل فى حد ذاته فيه الإجابة والحل - مسقط من حساباتها مدى العذاب النفسى الذى يعانيه ضحايا « الهولوكوست » ممن يعيشون فى إسرائيل - نجد الأفلام الشخصية تلقى بظلال الشك على مثل هذه العلول المبسطة، بأن مقولة الدولة لا تكفى وحدها كبديل إزاء مثل هذه الكوارث . وفيلما « رجال المظلات » للمخرج « يهودا نيمان » و« أغسطس ثانية » Repeat Dive للمخرج « شيمون دوتان » يكشفان لنا عن الآثار النفسية والاجتماعية لوضع الاستعداد للمسكرى الدائم ويوضح أسطورة البطولة القومية التى ارتبطت بالصابرة . فالغلمان لا يقدمان صورة مثالية كالتي كانت تقدمها أفلام الخمسينيات ، بل يهدمان أسطورة شجاعة المحارب الاسرائيلى من جذورها . وعلى خلاف أفلام البطولات فإن أحداثهما لا تدور فى مواقع القتال، بل يؤكدان على الواقع اليومى المماثل من خلال التدريبات العسكرية (أغسطس ثانية) . والمثير هنا أن هذه النظرة التعديلية إزاء قوات الدفاع الاسرائيلى تركز هنا على الوحدات الخاصة : المظلات والصنادع البشرية ...، وهى المعالجة التى تمثل حساسية خاصة لبلد قلزم كل مواطن فيها بالخدمة العسكرية - ليس لثلاث سنوات - بل لقضاء حوالى ثلاثين عاماً كاحتياطى، باعتباره جزءاً لا يتجزأ من حياة كل اسرائيلى، وجزءاً من هويته كإنسان ومواطن، وهى النظرة التى كانت تمثل إجماعاً وواجباً عسكرياً يجب أدائه ، ووصمة عار لمن لا يؤدبها .. حتى حزب لبنان . ويصور فيلم « قوات المظلات » محنة بطله وايزمان ، موسى موشوف، الذى يتطوع فى قوات المظلات ليجد نفسه عاجزاً عن تحمل العبء النفسى والجسدى لتدريباتها . ورغم هذا يمتنع عن طلب نقله إلى مكان آخر كنوع من احترام الذات، إلا أن ضغوط رفاقه عليه وخلافه مع قائده (جيدى جوف) يؤديان إلى انهياره .. ومن ثم انتحاره . والفيلم لا ينتهى بهذه النهاية، بل بالتحقيق فى الموضوع بناء على أوامر عليا . أما فيلم « أغسطس ثانية »، لشيمون دوتان، فيركز على تناقضات مجموعة من المتطوعين فى الصنادع البشرية - قائد الفرقة « ياأوف » (دورون ينشير) يحاول تعزية أرملة صديقه « ميراء » (ليرون نيرجاد) بعد وفاة زوجها .

والغضب على مخالفة أيضا. والبطل هنا على عكس بطل « رجال المظلات » .. محترف ونموذج للبطولة ، إلا أن الفيلم يعرض للصورة المناقضة لهذه البطولة بلطهار عدم جدارته وجبنه في حياته الخاصة . إن الحرب – وبالحام من مفارقة – تمنحه هوورفاقه ملانا من ثقافة ومخاطر الحياة اليومية، وعندما تتناول هذه الأفلام موضوعات هامة كالجيش (رجال المظلات – أغسطس ثانيا) أو النزعة العسكرية (البندقية الخشبية – الاستعمارية – جندى السماء) فإنها تصوغ موضوعاتها في إطار نفسي مع التركيز على آثار الموقف السياسي والعسكري على أبطالها من جيل الصابرا ، وفيلم « رجال المظلات » كمثال (يتناول موضوع وضع إسرائيل الدائم في حالة حرب كأساس لأحداث فيلمه، ومع هذا فإن موقف الفيلم النقدي يتمحور على المستوى النفسي ومدى أخلاقية مثل هذا السلوك إزاء الجنود) . (وقد أثار الفيلم عند عرضه جدلا حول بعض الممارسات أثناء فترة التدريب العسكري) . ومع أن هذه الأفلام لا تتعرض أساسا لموضوع الإجماع القومي فإنها تشوه Demystify التمثيل المثالي والتقليدي لأيدولوجية الصابرا .. خاصة في تأثيرها على الفرد . وفي « الاستعمارية » فإن المدرس المهذب الذي يرفض الانضمام إلى أعمال « الهاجاناه » السرية وتخطيطه علاقة بفلسطيني يواجه تهديدا من أعضائها واتهامه زيفا بالجاسوسية وهو ما يكشف عن تعصبها . ورغم اهتمام الفيلم الأساسي هو تصوير جو العنف وتأثيره على الأطفال واللامتدحمين، فإن العلاقة بين المدرس الهاجاناه تكشف عن مجازية العلاقة بين حساسية المخرج وتعصب المؤسسة الإسرائيلية إزاء أي انحراف جنسي أو سياسي أو سينمائي .

دلالة الأسلوب

اهتمام موضوعات الأفلام للشخصية بالحالة النفسية لأبطالها لا تستدعي بالضرورة استخدام التحليل النفسي الكلاسيكي للمحتاج التحليلي، ذلك أن فن «السينما الشخصية» فن متحفظ يعبر فيه عن الموجب بضده، العواطف فيها موحية وعلى المتفرج أن يستنتج دلالاتها. وموضوع الوحدة والعزلة يقدم بأقل حوار وبالدعير اللامباشر للعواطف. وعدم استخدام الحوار لحساب الصورة، باعتبار أن السينما وسيط بصري في المقام الأول، ومن ثم فإن الحوار عنصر «لا سينمائي» من هنا يسيطر عليها للصمت الطويل والجمل الناقصة لخلق إحساس بالتوتر الوجودي. واستخدام الزوايا غير التقليدية يكشف عن قلب العالم المدرك، والتأكيد على القصور الداخلي بخلق الإحساس بالاختناق، والخوف من الأماكن الضيقة (كاستروفويا) والتصوير الخارجي في الشوارع يعبر عن الخواء والموت. لذا فإن غالبية هذه الأفلام صورت في الأحياء القديمة من قل أبيب كما في «ترانزيت» أو «عبور» الذي صور في منازل قديمة وشوارع قذرة حيث الوجه تنضح بالكراهية، أو أن يذهب البطل إلى ساحل قل أبيب كما في «ترانزيت»، «البندقية الخشبية»، «روكنج هورس»، «ألف قبلة صغيرة» تأكيداً لعلاقتهم الحميمة بعالم المهشين من بنات الليل والقولدين، والبحر والشارع يبدوان مغلفين بالكآبة والجهامة، لبيان مدى عزلتهم، مع النزوع لبيان مدى كآبة الموت بحيث يبدو كمكان أقرب إلى بحر الشمال منه إلى البحر الأبيض المتوسط (وعادة ما يتم التصوير في الصباح الباكر مع استخدام «فلترات» لحجب الضوء الساطع). كما يلجأ غالبيتها إلى استخدام موسيقى العزف التي تعتمد على آلة موسيقية واحدة كالبيانو أو الفلوت لتتواءم مع الجو الحزين وإيقاع الفيلم البطيء. والتمثيل فيها يصرح بأقل من الحقيقة، يمكن للفرقة العاطفية المبالغ فيها في أفلام «البيروكاس»، كما تبعد عن الأداء المسرحي الذي يرتبط بالسينما الاسرائيلية لاعتمادها على ممثلين وممثلات مسرحيين أساساً، لذا يبدو الأداء فيها متزنًا.. بلا إسراف حتى في أكثر اللحظات درامية. ورغم أن «أوري زوهار» يتناول في أفلامه مثل هذه الموضوعات، إلا أن تناوله يكشف عن أسلوب مختلف. وفيلمه «ثلاثة أيام وطفل» يحكي قصة طالب - أودد كوتلر^(٢١) - تطالب منه صديقته القديمة وزوجها رعاية طفلهما لثلاثة أيام يبدى خلالها علاقة حب وكراهية للطفل من خلال منهج يجمع بين للتغريب والظواهرية (الفنولوجية) ليصنف بها فكر الموجة الجديدة على

(٢١) فاز الممثل «أودد كوتلر» بجائزة لُصن ممثل في مهرجان كلن السينمائي عن دوره في فيلم «ثلاثة أيام وطفل».

بيئة الطالب الاسرائيلي في الستينيات. كما يتخلى عن الرمزية التي تميز القصة القصيرة المأخوذ عنها الفيلم للكاتب أ.ب. يهوشوا A.B. Yehoshua ، خاصة في تصويره لمدينة القدس التي لا تبدو على أنها مدينة الرب الروحية كما في القصة ، بل كمدينة تنعج بالبشر كسائر مدن الأرض . وثلاثيته « توم المتلصص » و « عيون كبيرة » و « أنقذوا حارس الشاطئ » ترسم صورة ضاحكة مثيرة لمشاعر جيل الصابرا للقلق الذي « توقف نموه » ، فأحداث فيلم « توم المتلصص » تجري على ساحل تل أبيب من خلال الجيل المفقود بين الصابرا بعد حرب ٦٧ ، والذين فقدوا الرغبة في الكفاح لوطنهم الكبير بالهروب إلى حياة بوهيمية . ولأنهم ثمرة الرخاء الاقتصادي لهذه الفترة فإنهم يحاكون في سلوكية أساليب الشباب الأمريكي في التمرد، لكن دون إدراك للبواعث السياسية لهذا التيار . والمخرج يقدم حياة أبطاله التي تتركز حول الجنس وموسيقى البوب وكرهيتهم لتحمل أية مسئولية أسرية ، مما يجعل واحدا من قدامى الاشكناز يوبخهم بقوله : « مشكلتكم أنكم لم تحققوا شيئا ولن تحققوا شيئا » . والتطلع الجنسي على النساء في غرفة الملابس يرمز لسلبية وعدم التزام أبطاله ، وكما يشير عنوان الفيلم فإن رغبة التطلع الجنسي على الآخرين تنعدي الجنس ، ذلك ان تطلع هذه الشخصيات الهامشية اللامنتمة لا يقتصر على المجتمع الاسرائيلي ، بل وعلى الثقافة المضادة التي سادت المجتمع الغربي بعد الستينيات. وتصوير الفيلم على الشاطئ يختلف هنا عن كثير من الأفلام الشخصية في أنه لا يقدم المكان مجرد تأملات البطل المعزول، بل باعتباره مكانا يشبه أيا من شواطئ البحر الأبيض المكسدة في الصيف بروادها ، تكبض فيه اللقطات بالحركة الدائمة ويلعب الحوار دورا هاما حيث يتحدث الأبطال بإسهاب وبحركات معبرة ، لكنها تخفى وراءها أحاسيسهم الداخلية لانراكمهم مدى الأخطاء التي تعبط أسلوب حياتهم وأفعالهم^(٢٢) ، لذا فإن نغمة الحزن لانفصاح عن نفسها بل يمكن إدراكها ضمنيا ، خاصة وأن أحداث الفيلم تدور ضمن مواقف ضاحكة ، وهي النغمة التي تميزه كثيرا عن للنغمة الجادة والزاعقة في غيرها من أفلام جيله من المخرجين . والأفلام الشخصية تنحو إلى إغفاء النزعة الشخصية « الذاتية - لأبطالها، والذين عادة ما يعبرون بالنيابة عن وجهة نظر المخرج / للمخرجة، وهي النزعة التي تعكس وجهة النظر الأحادية على مستوى الشخصيات والتأنيف ، لذا فإن الخطاب المخلق لهذه الأفلام لا يتيح إمكانية تعدد الأصوات داخل ثقافة المجتمع بأسره . ومنية السرد في هذه الأفلام تميل إلى اللامألوف وهو ما يبدو في فيلم « قرات المظلات » للمخرج يهودا نيمان ، حيث يقتل الجددي أو ينتحر بطل الفيلم في منتصف الفيلم

(٢٢) شورو : « التجربة السينمائية » .

بينما يركز نصفه الثاني على قائد الممثل بشكل ما عن مرقته . كما أن غالبيتها تلجأ إلى النهايات المفتوحة معبرة عن عالم يسوده الغموض وعدم المصداقية، وانتهيار نسق الفيلم التي سادت العقدين الأولين من وجود إسرائيل . وفي فيلم « فرلهاام هفتر » .. « أين دانييل ولكس » يسمى البطل بحثاً عن نموذج للبطل في شبابه ليكتشف في النهاية « دانييل » التجسيد للساحر لبطله المثالي وحيث لا تجد إشكالية البطل حلاً، بل تترك للمشاهد البحث عن الحل الممكن . وفي أعقاب حرب ٧٢ - يوم كاهور - تخلص كثير من هذه الأفلام عن النهاية المنطقية التقليدية التي كانت مألوفة في أفلام البطولات القومية واليهودية إلى النهاية المفتوحة الغامضة، باعتبار أن أشكال السرد التقليدية عاجزة عن « احتواء » إشكاليات الأيديولوجية الملحة إزاء المفهوم المتغير للواقع الإسرائيلي . وباعتبارها جزءاً من اتجاه عام في السينما العالمية فهي تميل إلى الانعكاسية Reflexivity - ونادراً ما تقترب من منهج بريخت السياسي . إما بإظهار الرغبة في إخراج أفلام كما في فيلم Drifting أو بالنصير الحقيقي للفيلم ذاته كما في « الحصان الخشبي Rocking horse » والشارع المسدود Dead end street ، أو بإسناد بطولتها لأبطال فنانين - رسام في الحالم The Dreamer - أو مطرب في « أين دانييل ولكس » ؟ أو رسام ومخرج في « روكنج هورس » أو كاتب كما في « لحظات Moments » أو مصمم لواجهات المحلات في « الف قبلة صغيرة » ، أو على الأقل تربطهم علاقة قديمة بالفن مثل « ترانزيت » أو من الفنانين ذوي الحساسية للموسيقى مثل « فلوش » Floch أو الشعر كما في « عزيزي ميخائيل » ، أما أبطالها من أصحاب التأمل فإنهم لا ينتمون تصطدم شخصياتهم الحساسة مع نزعة الامتنال السائدة كعلاقة الجددي بالجيش في « قوت المظلات » أو عضو في حركة الشباب إزاء اشتراكية الكيبوتز كما في « نوا في السابعة عشرة » والأرملة والكيبوتز في فيلم « اتاليا » . والانعكاس في هذه الأفلام يقوم على مستوى شخصياتها المتألمة كبديل لتأملات مخرجيها حول ذواتهم وهوما يمثل أحد للمظاهر المجازية في السيرة الشخصية والتي يسميها « بول دي مان » أحد أشكال الإدراك (٢٣) . وفي بعض الأحيان يترجم هؤلاء المخرجون فكرة الإخراج الشخصي عن طريق ظهورهم في أفلامهم سواء في أدوار البطولة كما في حالة « أوري زوهار » في أفلامه « ترم المتلصص » و « عيون كبيرة » و « أنقذوا حارس الشاطئ » ، أو بالظهور في أدوار صغيرة كما فعل « ياكى يوشا » في « روكنج هورس » و « الشارع المسدود » ، حيث ظهر في الفيلم الأخير لفترة قصيرة في دور ممثل في فيلم تسجيلي للتلفزيون في دور « جون » صديق المومس - واستخدام المخرج

(٢٣) انظر بول دي مان : « مجازات القلم » .

الفرنسي جودلر للموسم كاستعاره يبدو واضحاً في الفيلم - فهي تقارن المخرج النظيفيوني بالقواد بقولها: « إنه يدعي من أجل المال .. وأنت تبيعني من أجل فيلم » . وفي «روكنج هورس» يظهر مخرجه « يوشا » في دور قائد الكورس وهو يسأل المخرج - داخل الفيلم بعدم إحداث صومعاً أثناء إخراج « ثم في حديث مصور الفيلم داخل الفيلم البطل المخرج بأنه « ليس مخرجاً حقيقياً » (أدى الدور للمخرج دانييل فانتسمان) ، بينما يقف ياكى يوشا خلف بطله كما لو كان التطبيق التهمي ينطبق عليه . وفي انتقاد فيلم « روكنج هورس » السينما الاسرائيلية في التجاها الى الرواية نقد غير مباشر لأفلام « مناحم جولان » التجارية . وفي تصوير صديق البطل « امينداف » الذي كان ينتمي لجيل الهالماخ ثم صار منتجاً مشهوراً كل شأغله اقتفاء نجاح جولان ، كل هذا بمثابة انتقاد لجيل كامل بات همه الشاغل النجاح المادي والمركز الاجتماعي بعد أن كان مضرب المثل . وفي مشهد من فيلم « روكنج هورس » نرى اعلاناً لفيلم « قوات المظلات » الذي يندد فيه مخرجه « يهودا نيمان » بالبطولات العسكرية التي تقدمها السينما . ونزعة التدمير الذاتي عند بطل « قوات المظلات » تعكس نفس النزعة عند بطل « روكنج هورس » . وعندما يسأل المخرج - البطل المنتج لمساعدته في إخراج فيلم شخصي عن ماضيه يحدثه المخرج في صخب عن هوليود وجوائز الأوسكار - (وكانت خمس أفلام قد رشحت للأوسكار من إنتاج « جولان » هي : شاباني - الهروب الكبير - أحبك يا روزا - المنزل في شارع كلوش) في نفس الوقت الذي يعلى مذكرة بخصوص فيلمه الجديد The Para-shooting of Arik وهو اسم يشير بوضوح إلى نزعة « جولان » في تقديم أفلام ضخمة مثل « الهروب الكبير » و « عملية الصاعقة » - وقد مثل « أريك لافي » الذي يقوم بدور المنتج بدور في الفيلم الأخير . هذه النزعة التهمية في « روكنج هورس » إزاء صورة البطولات المثالية التي تصورها أفلام جولان هي أسداء جيل فقد مثله منذ زمن طويل ولم يعد يشغله سوى التكسب من أمجاد الماضي . وإذا كانت شخصية المنتج تمثل طموحات « جولان » اليهودية فإن « امينداف » مخرج الأفلام الشخصية يعبر عن جيل الدولة من الكتاب والمخرجين الشبان - كيباتز - الذين يطمحون لتقديم أفلام « الكيف » .. لا ، الكم ، ، وأسلوب الإنتاج الذي يقدمه بطل الفيلم هو البديل لإنتاج جولان . ذلك أن أسلوب الفيلم - داخل الفيلم يعكس بالفعل صورة إنتاج الفيلم نفسه ، في اعتماده على فريق عمل قليل العدد وإسناد الأدوار إلى لصقفاء .. ممثيون غير محترفين وعلى الارتجال بشكل عام . كما يقدم أسلوب الفيلم داخل الفيلم التصوير الحقيقي لوالد « امينداف » كجزء من محاولة شبيهة بالأفلام الشخصية لظهور هويتهم من خلال الإخراج ، وكما نجد في

فيلم Antony Nowly تطونى نيولاى Can Hieronymus Merkin Ever Forget Mercy Humppe and find happiness و١/٣ ■ لغللىنى Stardust Memoire - ٨٠- للمخرج ، وودى آلن ، بوجه فيلم ، روكنج هورس ، نقداً ساخراً للنقد السينمائى، كما فى المشهد الذى يطلب فيه البطل المخرج من مدير تصويره بأن تكون اللقطة معبرة عن روح الواقع كما يحدث الآن، فيرد عليه المصور غامضاً : ، اطلب منى لقطة قريبة وسوف أصورها لك .. لقطة «زيم» سوف أصورها لك إننى مجرد حرقى والسينما عمل قذر.. أما مسألة للروح والواقع فأتركها للنقاد الصحفيين لأن الروح هى حرقهم ، ومع انتهاء تصوير الفيلم داخل الفيلم ينتهى فيلم روكنج هورس أيضاً. وما أن يستعيد البطل قصة حياته من خلال السينما حتى يقوم بإحراق فيلمه ، ومع لقطة النهاية على احتراق الفيلم نسمع صوت أغنية حول ، الخيول الخشبية ، التى تجرى فى دائرة ، وهى الصورة التى نصور كفاحه.. فكما حرق لوحاته فى البداية وقبل مغادرته نيويورك فإنه يحرق فيلمه فى وطنه . ومحاولته البحث عن جذوره عن طريق استعادة ماضيه سينمائياً لم تفعل سوى إعادته إلى نفس نقطة الصفر التى بدأ منها، وكأن الفيلم بهذا قد انتهى إلى عمالية ، سرد نرجسية،، كما فى أسطورة «نرسيوس» التى ألفت تعظيمه لذاته (٢٤) .

(٢٤) نجد الإشارة إلى أن أفلام ، البيروكاس، تمكسية بدورها وإن يكن مرجعيتها الثانية تميل إلى المحاكاة الساخرة بخلاف غالبية السينما الشخصية ، وفى فيلم ، كبشون ، لرفينكا ، يتظاهر البطل بأنه بصور سرقه بنك منى لابلت أنظار البوليس لسرقته البنك فى الواقع، وبذلك يحصل على مساعدة البوليس للتصوير. وفى فيلم اليزامراهى ١٩٩ لجولان نشاهد إعلاناً لأحد أفلامه وهو ، فوزنونا ، . وفى ، لرولاى رجل البوليس ، فان ، لرولاى ، رجل البوليس البطل ينفرج على الأعمال التمثولية لمخير مرقى ويتفحص دوره على طريقة ، يسكر كيرون، كمخير مرقى الطبرى قادر على هزيمة الإجرام ممثلاً فى اضطهاد رئيسه لإتقاد حبيبته ، الموسس، فى الواقع . وفى مشهد آخر يذهب إلى سينما مزدهرة مرعان ما تنحول إلى ميدان قتال لاستقباله فى مشهد يحمل حقيقة يعتقد أنه لرهابى (كانت دور العرض الاسرائيلية فى السبعينيات هدفاً لتأجيل الفلسطينيين) ، وفيلم ، من يسرق نصا ليس بمنصب ، للمخرج ريفا Revah يلعب لأحدى الشخصيات فى صناعة السينما (شرطى يحمل اسم المخرج ، يواز ديفيدسون، و، إلى كوني ليمل ، النمردج الأصلى لأفلام ، جفلات فيش ، وبالأشهر إلى السينما الهندية بارتدائه زى مهرلجا يعنى أغنية ، يشيكا دانا، التى ترتبط فى أذهان الجمهور هناك بالسينما الهندية وهو نفس جمهور أفلام البيروكاس .

المهمشون .. ثانية

إذا كان مخرج فيلم « روكنج هورس » يعبر عن نفسه من خلال بطله اللامنتهي من جيل الصابراء فإن بطل فيلم « ترانزيت » يعبر عن هذه الهمشية باعتباره مهاجرا أوربيا يعيش في إسرائيل . وبطل « واكسمان » المتأمل يمدنا بتفاصيل عن حياته . فهو من مواليد شنغهاي .. وابن للاجئين المائي لم يتكيف مع إسرائيل ويأمل في مغادرتها، والمخرج يرى أن هموم بطله « اريك نيوسبوم » تمكن هموم جيلين عاشا في إسرائيل لم يشعر يوما بأنهما في وطنهما .. وعلى أمل بمغادرتها . وصوت الراوي الابن الذي ينتمي للصابرا يعبر عن مفهوم جيله عبر والده المهاجر الأوربي ، وهي أحاسيس ومشاعر عدم الانتماء التي تنعكس من خلال الفيلم ليس كجزء من القصة فقط ، بل وعلى مستوى الخيال . إن كل شيء في حياة « اريك » الأب يشير إلى أنها مرحلة عابرة في حياته ، إذ لا تربطه علاقة دائمة بأحد ولا يتحدث العبرية بطلاقة ، وشقته مهددة بالإزالة .. حياته كلها على شفا الانهيار ، وفي حين كان يحظى بالمكانة والاحترام في ألمانيا كخبير عاديات في أحد المتاحف ، صار يمتلك الآن محلا للعاديات هنا . لذا يسأل صديق طفولته « وبلي » ، هل هذا كل ما كنت أحلم به ؟ متناسيا أنه فصل من عمله في ألمانيا وطرد من منزله لأنه يهودي | مع أنه يعتبر نفسه ألمانيا) . ويذكره صديقه : « كنا نظن أننا ألمان ثم أخبرونا ذات يوم أننا يهود » . إنه يذكر برلين المثالية ، ورغم محاولاته التأقلم بالزواج من « ياليل » فتاة الصابرا ووجود ابنه « ميخائيل » لا يستطيع التغلب على حنينه للموتة ، هناك ، « لذا يفضل الألمانية ولا يسمع من الاذاعة إلا الموسيقى الكلاسيكية حالما يماض مبهر عاشه في برلين ، حيث كان محاطا بالثقافة والفروق الموسيقية والمتاحف والحدائق الجميلة والسلوك المهذب . وزواجه مهدد بالانهيار لأن زوجته لا تتحمل ضغوط اجتياز هذه الفروق الثقافية . وعلاقته بابنه في حالة اغتراب وعزلة هي الأخرى . فالابن لا يعرف كيف يتواءم مع أب يتحدث العبرية بلكنة ألمانية ، ويسير في شوارع تل أبيب مرتديا قبعة وملتحفا وشاحا وبالطو ثقل أحضرهما معه من « هناك » . والمالك يجبره على مغادرة الشقة - آخر ملاذ له - ليحزم ملابسه في حقيبة الجاذية التي يحملها معه منذ هروبه من ألمانيا . وجولاته لا تتعدى حدود تل أبيب ، حيث ينزل لفترة في أحد المنازل القريبة من الشاطئ والتي لا يرتادها عادة سوى تجار المخدرات والمومسات ، لتنتهي حياته وهو يسير في شوارع مدينة غريبة ، وعلى صوت الراوي الابن وهو يقول : أحيانا أشعر بالرغبة في احتضانه ، إلا أنه يتجاهلني حتى اختفى

تماما . . بطل للفيلم إذن يعيش في إسرائيل كطائر، وكمحطة مؤقتة في الطريق إلى مكان آخر . . إنه لا يعيش هنا أو هناك . واللقطة النهائية في الفيلم على البحر تختزل حياته كطائر، يعيش في ، اللقطة ، ويحلم ويأمل بـ ، هناك . . فيما وراء البحر . . بالغرب . والمنزل الذي ينزل فيه – كآخر محطة له – يشير إلى هامشية وإحساسه بعدم الانتماء ، وموقع المنزل – موتيل – الذي لا يبعد عن البحر يرمز إلى بعده عن ، العالم الحقيقي . . براين أو أوربا . وحينئذ إلى عالم آخر كذكرى أحيانا وكاستجابة للحاضر أحيانا أخرى، تكجسد في اقترابه الجسدي من الـ ، يم ، Yam ، والتي تعني بالعبرية البحر والغرب أيضا، وهي صورة دائمة التكرار في الأفلام الشخصية حيث يصبح الشرق مجرد مكان للعبور، في حين يرتبط الغرب بالبحر والعودة إلى عالم ، متحضر . . هذا الاغتراب الشعري في السينما الإسرائيلية فاقصر على الاسرائيليين من نوى الأصول الأوربية، وهو اغتراب لا علاقة له بعدم القدرة على الوصول إلى السلطة ، بل ينبع من الشعور بانتزاع هويته الأوربية مقابل التكيف مع مناخ آخر . إن إسرائيل دولة الرفاهية تمدد وأمثاله باحتياجاته للمعيشية . . فضلا عن امتلاكه محلا ، وتصله تعويضات من ألمانيا، إلا أنه لا يشعر فيها بالانتماء إلى وطن . وذكريات التكيف به في أوربا تستبدل بتسلط حلم البقعة لديه . يعكس صمق التناقض الذي يحياه ، فهو لا يرى طرد من وطنه لمجرد أنه يهودي، من جانب آخر فهو لا يعتقد موطن شبابه فقط بل ويحتقر كل شيء في إسرائيل . لقد وجد الملاذ الجسدي والمادي فيها ، إلا أنه لم يجد الملاذ العاطفي . وهو ما عبر عنه الناقد السينمائي يوسف شارين، بقوله : ، إن المخرج دانييل فاكسمان يرى أن كثيرا من مواطني بطله يشاركونه نفس المصير . . سواء كانوا من المجر أو بولنده أو روسيا . . من المهاجرين القدامى أو الجدد (٢٥) . وهو ما يعني أن الناقد والمخرج يشتركان في رؤية مثالية للتغريب والهامشية . كما يعني أن المهمشين من الشرق الأوسط ليسوا الفلسطينيين والسفارديم – الذين تعوزهم السلطة، بل ويهود أوربا أيضا الذين يعيشون بلا جذور في ، اللقطة رغم ما يتمتعون به من مزايا اجتماعية والذين يستمعون يوميا إلى موسيقاهم . . بيتوهوفن وباخ . . عبر الاناعة الرسمية ، والذين تشكل ثقافتهم الرفيعة المثل الأعلى للمؤسسات القومية . هذا للتناقض في الإحساس بالهامشية والسلطة الحقيقية هو ما يكشف عنه الفيلم، فالبطل يبدي استياءه من المعاملة للفضلة للامتنمين ، الطبيعيين، كالمؤسسات والقراديين وعالم السفارديم السري (وعزلة البطل عن الواقع الإسرائيلي والعناء العنصري المستتر يشبه تماما موقف بطل رواية «سول بيلو» . . كوكب مستر ساملر، وهو مهاجر أوربي ينوب لعالم

(٢٥) يوسف شارين : هارتس في ٢٦ ديسمبر ١٩٧٨ .

الارستقراطية للقديم ويشعر بالخطر إزاء الجرائم التي يرتكبها السود في الشوارع) . ويطلق الفيلم بكرة سماع صخب للموسيقى اليونانية الشرقية التي يسمعها مضطرا في الشارع ، ولا يجد غذاء . إلا في سماعه للموسيقى الكلاسيكية وحيدا في غرفته . من هنا تبدو سطحية وجهة نظر الفيلم إزاء المهمشين . فالموسيقى التي يستمع إليها البطل في الشوارع – الممنوعة من الاذاعة – هي للتعبير الشعبي إزاء نظرة المؤسسة باعتبارها موسيقى غير معترف بها . وفي « روكنج هورس » نجد بالمثل بطله « امينداف » والذي رغم انتمائه جسديا يتصل بالمسألة حيث يطلب الدعم للمادي من صديق المنتج لإخراج فيلمه ، وفي كلا الفيلم « ترانزيت » و « روكنج هورس » فإن خلقتهما ممثلة في المومسات والقوادين فصور وضع الأبطال كأناس غير تقليديين ، وضعهم الهامشي منشأ حساسيتهم أو ترجعاتهم الثقافية – وهو ما يمثل نوعيا من الاختيار .. والرفاهية . والشعور بالاغتراب في الأفلام الشخصية هو شعور خاص بالمهاجرين الاوربيين ، ومن الذين ينتمون لجبل الصابرا بحكم النشأة ، وشعور النخبة العرقية لا يعود لأسباب سياسية أو اقتصادية ، بل لأسباب فنية وثقافية ، والهروب الدائم من « هنا » إلى فضاء متخيل يرتبط بالولايات المتحدة وأوروبا بأنهم يعيشون على السطح مماثل شعور مثقفي العالم الثالث « المهاجرين » . هذا الإحساس بالحياة على هامش « العالم الحقيقي » في إسرائيل يتزايد مع شعور النخبة بالنفوق باعتبارهم يمثلون ماتلق عليه وسائل الإعلام « العالم المتحضر » .

وإذا كان الرواد في الأفلام الأولى يصلون عن طريق البحر ليصلوا للصحراء مزدهرة ، فإن أبطال الأفلام الشخصية – وبعد أن أخضرت الصحراء بعد عقود – مازالوا يحلمون بمكان ما ، وحتى لو لم تتناول هذه الأفلام موضوع الهروب حرفيا ، فإن الشعور به يمثل بنيتها لأن الأبطال فيها لا يشعرون بالانتماء للوطن .. ومن ثم يواصلون البحث عن مكان . وإذا كان للفلسطيني قد أزيح من مكانه والسفاردي وضع في المكان الغير مناسب ، فإن المهاجرين الاوربيين والصابرا – وبانها من مفارقة – يشعرون بأنهم خارج المكان .. في حين دائم إلى وطن مثالي ، ورغم أن الغرب يمثل جزءا من عالم أبطال هذه الأفلام .. فهم إما عائدون من هناك (روكنج هورس) أو يعقدون علاقات مع القادمين من هناك (لحظات – ألف قبلة صغيرة – العاشق) أو يمثل حضور « غريب » من الهولوكوست خطرا على ضمائرهم (البندقية الخشبية – لعبة الاستعمارية) أو يحلمون بالسفر في Drifting – أو يشكلون جزءا من عالمهم الروحي ، وهو ما يتفق مع هاجس إسرائيلي أكبر بـ « الوجود في مكان آخر » ، ومبعثه تلاقض الواقع الجسدي المعاش مع جيران شرقيين .. مع الإحساس

بأنهم محاصرون بهم.. ومنهم. وفي حين تنزع أفلام ليبيروكاس إلى التركيز على الولايات المتحدة كرمز للإمكانيات المادية التي تتيحها لطيفة العمال من السفاردي ، فإن الغرب في الأفلام الشخصية يضم أوروبا أيضا وله دور مثالي في السرد، لأنه عالم الكيف والحساسية التي تشعر شخصياتها معه بكثير من الانتماء إليه . وإذا كانت الشخصية الغربية تتألف بالتدريج- في أفلام البطولة القومية مع عالم الصابرا وقيم الصهيونية، فإن الأبطال من جيل الصابرا في الأفلام الشخصية- والتي لم تعد تتجسد في الارتباط بجذور الأرض القديمة / الجديدة - تجد عزاءها في غرب ضمني implied west وبهذا المعنى فإن فيلم « فانتازيا حول موضوع رومانسي » -٧٨- للمخرج « فينيك تراسير » Tracez والذي كتب السيناريو له « هانوش ليفاين » يحمل لونا من التهمك التاريخي . ويدور الفيلم حول استعدادات « أناس صغار » لاستقبال ملكة السويد . هذا التوق والهيام بعظمة الملكة يرمز ضمنا إلى إحساس بالدونية لبلد صغير من الشرق الأوسط يحلم بالغرب البعيد . إن الحنين لأوروبا والعجز والعسافية والاستيطان في هذه الأفلام وانعزالها عن عالم الواقع يمثل نقيض صورة جيل الصابرا في أفلام البطولة الوطنية . والروية الوجودية للفرد المحاصر تعبر مجازيا عن الإحساس الجماعي واللاشعوري بإحساس إسرائيل بعزلتها عن « اللغات » وفكراتها الذهني للغرب .

وموضوعات الاغتراب والبحث عن هوية والنهاية المفتوحة في البنية السردية ، بل والجر المأساوي في هذه الأفلام يعكس الإحساس بالمأزق السياسي والوجداني، وسلبية غالبية هذه الأفلام دون تقديم مفاتيح لتجاوز هذا الموضوع لابد من فهمه في ضوء سياق السبعينيات . فموضوعات هذه الأفلام تدور حول أبطال لامنتهين، من قوى الحساسية والذين يجسدون الثقافة الجديدة - نسبيا - لجيل من الصابرا لم يعد يتمسك بأوهام أسطورة الرولد في ازدهار الصحراء وقيام الدولة ، بعد أن تحققت هذه الأهداف، أو بالمثل الاشتراكية ومجتمع المساواة بعد أن كشف تمرد الفهود السود عن وجود « إسرائيل ثانية » غاصبة تمثل تهديدا لسيطرة الاشكناز الاقتصادية والسياسية والثقافية ، كما أن مواصلة احتلال غزة والضفة الغربية منذ حرب ٦٧ قد شوه من الصورة الانسانية « لإسرائيل الجميلة » . هذا السعي بحثا عن هوية من جانب الأبطال الاشكنازيين ممن ينتمون لجيل الصابرا ، ونفخة التشاؤم التي تسيطر على هذه الأفلام تعبر مجازيا عن المشهد السياسي .. خاصة في أعقاب حرب ١٩٧٣ حيث فقد حزب العمل بزعامة جولدا مائير الكثير من سحره واضطر للتخلي عن زعامته لجيل أكثر شبابا من جيل الصابرا ممثلا في « اسحاق رابين » و « شيمون بيريز » ممن لم يلحقه عار « يوم كابور » . في نفس الوقت الذي شكل فيه « الحمايم » من الصابرا حركة التغيير Shinui

لمواجهة عجز الحكومة . وقبيل شهور قليلة من انتخابات الكنيست عام ١٩٧٧ ظهر حزب جديد ممثلاً في : الحركة الديمقراطية للتغيير Ha Tnua ha Demcoratic Le shinui والتي ضمت العديد من أعضاء الأحزاب الصهيونية اللادينية .. من الليكود إلى حزب العمل . وكان الهاجس المشترك الذي جمع بين تحالف الصقور والحمائم والمحافظين والليبراليين والمتطرفين والمعتدلين هو استيائهم من سوء الإدارة والفساد والوساطة والمحاباة في شغل الوظائف والتي ارتبطت بتحالف حزب العمل السابق، ومع أن ظهور الحزب الجديد قد كشف الاشتكاز الصابرا عن الكثير من أوهامهم حول حزب العمل، إلا أن هذا لم يؤد لتحول أيديولوجي ملموس إزاء مزاعم الحزب السياسية . وهم في هذا أشبه بالأفلام الشخصية التي لم تناقش أسس هذه الأيديولوجية مفضلة الحديث عن أعراضها . وكانت النتيجة أن فقدت كلمة السياسة هيبتها حيث افترنت بالفساد والتهافت على السلطة . وبدلاً من أن يقدم عالم الفن والخيال النقيض قدم عالماً من اللامبالاة والمثل المجردة البعيدة عن المشاكل الدنيوية ، عالماً من الإحباط وعدم جدوى العمل السياسي .

وقد وافق صعود الليكود إلى السلطة عام ٧٧ إحساس بالهامشية ونهيد للسيطرة التي كان يتمتع بها حزب العمل من جانب شباب الصابرا، هو شعور مصطنع وزائف - إلى حد ما - لأن التغيير السياسي السطحي - بعد حكم العمل ثلاثين عاماً - حجب سيطرة البنى العتيقة التي مازال يمارسها الحزب عبر مؤسساته الاقتصادية ، وبهذا فإن وهم الإحساس بالهامشية في الأفلام الشخصية وثقافة الصابرا بصفة عامة مدعاة للسخرية ، لأن نفس الذين يشعرون بالهامشية هم أنفسهم الذين يمارسون في الواقع الهيمنة السياسية والاقتصادية والثقافية ، لذا فإن أعراض الاستشهاد في هذه الأفلام هي بمثابة نوع من الغيال الرومانسي الذين يصورهم على أنهم ضحايا في ميلودراما مجازية متخيلة عن المهمشين . والتأكيد على الاستيطان والهموم النفسية لأبطالها لا يعكس فقط محاولة الاستبصار الذاتي Self- insight ، بل وأيضاً كرفض منهم لمواجهة تدهور الروح الجماعية . هذا الهروب من إعادة تقييم البنى العتيقة يفسر لنا بعض خصائص هذه الأفلام على مستوى الشكل والمضمون، كغفلتها الاتجاه إلى الفانتازيا وأحلام اليقظة على مستوى المضمون كما نجد في أفلام «عزيزي ميخائيل» ، و «فلوش» ، و «فانتازيا حول موضوع روماني» ، وفي تفضيلها استخدام العنصر الناعمة واختزال الزمان والمكان . فتحن لاعترف الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث فيلم «ترانزيت» ، وفي حين تشير القصة الأصلية لفيلم «روكج هورس» إلى حرب ١٩٦٧ فإن الفيلم يتجاهل هذا التاريخ ويلجأ إلى فكرة مجردة حول «حروب المستقبل» وهو التاريخ

الذى يعبر عن الإحساس بالتعلق العام فى السبعينيات والذى أدى مع صعود « الليكود » إلى ظهور « حركة السلام الآن » (Tnuat shalom Akshav) والتي اقترنت بالآمال المبهمة حول « نهاية للحروب » دون أى منظور أيديولوجى واضح. ومع تحالف للحركة الديموقراطية للتغيير مع ييجين عام ١٩٧٧، سقطت كل الآمال المتعلقة عليه فى قنوم « دم جديد » فى السياسة بديلا عن انهيار حزب العمل « خاصة وأن هذا التحالف كان يتعارض مع آراء كثير من الفلاخيين » وكان من نتيجة الفجوة بين « مثالية » الرواد و « مادية » مجتمع السبعينيات - حيث صار الفساد ظاهرة عامة - أن وجد جيل الشباب من الصابرا نفسه يواجه « أزمة فى القيم » كما يشار إليها فى إسرائيل. وليس من قبيل المصادفة أن وجدنا أفلاما لأول مرة فى تاريخ السينما الاسرائيلية - نتعرض لحالات الانهيار العقلى .. كما فى « خيط رفيع ومارك كين » Thin line, mark of cain - ٨٢ - والذى وزع فى الخارج تحت اسم « وصمة » Stigma و « روكنج هورس » و « استنكاف قصة عاطفية » . فالأفلام الشخصية لهذه الفترة تصور انهيار اجماع الصابرا وبمناخ مجاز يعبر عن مزاج هذا الجيل إزاء انقشاع الوهم وفقدان الثقة فى أية مثل جماعية. وضمن هذا السياق يأتى دور الفن باعتباره يمثل حماية لهم من الأعباء السياسية، حيث وجدنا فنانين فى هذه الفترة يصفون اسمهم بأنهم « لاسياسيون » و « غير مهالين بالسياسة » ، حتى وإن تناولت أفلامهم موضوعات سياسية واجتماعية .. فالمخرج « يتزجاك ياشورون » يقول عن الدراما الاجتماعية « كوهى ومالى » - ٧٧ - التى أخرجها للتلفزيون بأنها لا علاقة لها بالواقع الاجتماعى المعاش . وأنه أخرجه تعبيرا عن مشاكله الخاصة « ومواجهاته مع المؤسسة »^(٢٦) . هذا الدور السياسى الذى حل بجيل الصابرا أدى به إلى التحين إلى الإيمان السهل الذى اقترن بالأطوار الأولى للصهيونية. خاصة عند جيل الرواد والبالماخ لحد ما . وهو التحين الذى اتخذ أولتا من التعبير النقابى فى أواخر السبعينيات . فقد سجل المطرب المشهور « ايريك اينستين » - الذى مثل أدورا رئيسية فى فيلم « زوهار » ، وه نوم البصاى ، وه عيون كبيرة ، وفيلم « القوقعة » Snail للمخرج يواز ديفيد سون سجل أغنان عن إسرائيل القديمة والطيبة بتوزيع لوركسترالى جديدة، وكلمة « إسرائيل القديمة والطيبة » أو « إسرائيل الجميلة والقديمة » تعبر عن الروح المثالية التى اقترنت بالبدايات للصهيونية . وهى الروح التى سادت - كما يرون - حتى قيام الدولة أو إلى فترات زمنية لاحقة - بداية الخمسينيات - كما فى فيلم « نوا فى سن السابعة عشرة » وفيلم « يهودا نيمان » للتسجيلى Crush - ٨٥ - أو إلى حرب

(٢٦) « كنا فى الحرب معا » ، ص ١١ .

١٩٦٧ أو حرب ١٩٧٣ ، وغالبية أغاني الرواد هي أغان روسية عادة ترجعت إلى العبرية ، أو أغنيات متأثرة بها تعبر عن حماس الاشتراكية الصهيونية لجيل الهجرة الثاني Second Aliya ، وهي الأغاني التي صارت تمثل لجيل الصابرا تكريات عاطفية عن مثالية الماضي والذي يمكن إحياءه من جديد وسط فرضي الحاضر ، وهو الحنين الذي يشير إليه تلميحا فيلم « ثقب في القمر » ، كما نجده في العديد من النصوص الجديدة حول هذه الجنة المفقودة ، وكما في انتقاد الحارس العجوز في « نوم البصاير » ، لجول الصابرا الجديد لتطور همته وكسله ، وانتقاد « ماكن » العجوز أيضا في فيلم « اذاليا » ، Atalia للفزعات البرهوانية التي تفتت بين الكمبيوترات (كما يتعرض على استغلال العمال العرب في الكمبيوتر ويطالب بالعمل الزراعي لهم Avoda ivrit) . هذا الحنين يتصدر أيضا فيلم « استئناف قصة حب » من خلال بطله من الصابرا في استعادته حبه لزوجته الأولى - التي تمثل له المثالية الحقة وبراءة ماكان يسبو إليه هو وجيله . ونعت وطأة فساد أصدقائه من حزب العمل يتوق المحامي الطموح لشبابه (بهم) محاولا دون جدوى إحياء لحظات الماضي بأماكنه ورموزه ، لقد أنتج الفيلم عام ١٩٨٥ إلا أن أحداثه تدور عام ٧٧ ، وهي نفس اللحظة التاريخية التي سبقت الخسارة الدسبية لحزب العمل في السلطة ، ومن ثم فهو رثاء للأمال المحبطة لجيل الصابرا^(٢٧) ، وإسناد دور البطولة للممثل «توبول» (مع زوجته ، جاليا ، في دور الزوجة المطلقة وابنته الحقيقية في دور الابنة في الفيلم) يحمل دلالات أبعاد لأنه يبحث المثل القديمة إزاء البرجزة الحديثة التي يعيشها جيله^(٢٨) . وإصفاء الطابع الرومانسي على تل أبيب الثلاثينيات في فيلم « قفازات Gloves للمخرج « رافي آدار » يشير كذلك إلى هذا الحنين ممثلا في الروح الأوربية للمهاجرين الرواد^(٢٩) . (والانتاج الضخم للفيلم بترجم هذا الحنين في تصويره مستوى من المعيشة أكبر مما هو عليه في الواقع) . وبطل الفيلم المتعلم المرفه الإحساس والذي يرتبط بانحدار العمال الرياضي haloel ينزل الملاك الإيطالي الأمريكي الذي لا يقهر ليبرهن على شجاعته ، يرفض العرض الذي قدم له ليكون « نجما ، فاسدا في الولايات المتحدة ، وحيوية المرء في الفيلم تختلف عما لسماء « هارولد كلورمان^(٣٠)

(٢٧) أبني كوهين : اللعبة الحقيقية (١٩٨٠) .

(٢٨) يقدم فيلم « حتى نهاية الليل » مرثية عزاء مشابهة على الماضي المثالي إزاء مادية الحاضر ليس فقط عن طريق الأب ضد الابن بل وأيضا من خلال توزيع الأدوار ، فالممثل « يوسف ميكلو » الذي قبل دور الأب و « عساف ديان » الذي قام بدور الابن قد لعبا أدواراً مشابهة في أحد أفلام البطولة القومية وهو « منة يعشي عبر الحقول » . وتكرار الأدوار وإن يكن في موضوعات مختلفة يلفت الانتباه إلى تباين وضوح الرؤية في الماضي وتشرش من الحاضر .

(٢٩) الفيلم مأخوذ عن رواية نفس الاسم لـ « دان تزلكا » .

(٣٠) هارولد كلورمان : مقدمة لأعمال كليفورد لوريت : ست مسرحيات (٧٩) جروفت برس ١٩٧٩ .

بالتناقض بين ، اللقبضة والكمان ، في مسرحية « الفتي الذهبي » للكاتب كليفورد لوديت (أخرجها فيلما روبرت ماموليان عام ٢٩) ، ففي حين يتخلى بطل للمسرحية عن عمله الغير مجز كعازف كمان أمام الإغراء للمادى لاحترافه الملاكمة ، فإن بطل للفيلم يعتزل للعبة وهو في قمة نجاحه من أجل للمرأة التي يحبها والحياة الأسرية ، والمعارفة للضميمة بين « أمركة » المجتمع الامراتيلي الآن واختفاء مثالية الماضي ترتبط بالحتم للصهيونية المثالية عند الآباء المؤسسين ، وهو ما يمثل صورة من ترجمية مزاحة displaced narcissism ، وبدلا من أن يوجه فيلم «آنايا» النقد إلى نظرية ممارسة العمل الزراعي فإنه يقدم وجهة نظر مثالية لطهارة مرحلة الرواد . و « اسرائيل الجميلة » تتعامل مع الآباء المؤسسين كما لو كانوا يعملون في فراغ وليس مجرد سلطة معشولة عن ثلاث جماعات متميزة هم الاشكنازيم والسفارديم والفلسطينيين . والأفلام الشخصية تفصل عالم صابرا اليوم وبين العلاقات المتبادلة بين هذه القوى ، كما لو أن تاريخ الجماعات الأخرى منفصلة عنها وليست متشابكة مع تاريخها ، والأفلام الجديدة للسينما الشخصية – كما سدرى في الفصل الخامس – تحاول رسم صورة لهذه العلاقة ، إلا أنها تظل مرتبطة بصورة للذات المثالية التي تجد مشقة كبيرة في تعاملها مع « الآخر » الفلسطيني والسفاردى . وبالرغم من قصور ومحدودية هذه الأفلام على المستوى السياسى والاقتصادى فهي مازالت لاتعنى المسافة الزمنية التي نفصلها عن أفلام البطولة القومية . ففي حين خلقت حرب ٦٧ الشعور بالزهو وتوقع الاستقرار السياسى والأمن العكسرى على المدى البعيد ، فإن حرب ١٩٧٣ كشفت عن طبيعة للصراع الصعبة ، بعد أن اتضح لها أن التوسع في حدودها زاد من أبعاد حدة الصراع دون أن تغير من طبيعة مأزقها الحقيقى . وهكذا بدأ الإحساس المتعاطف بنهاية الحرب يختفى ليحل مكانه شعور بلا نهائية للصراع . [وهو الشعور الذى تنبأت به مسرحيات « هانوش ليفين » فى أواخر الستينيات مثل : « أنا وأنت والحرب القادمة » ، ٦٨٠ - ر « كاتشب » ، ٦٩ - catsup - و « ملكة للباينو » ، ٧٠ - The Queen if the Bathub . وانقشاع هذا الوهم صورته الأفلام الشخصية وساعد على تحولها من مرحلة أفلام البطولة القومية إلى المرحلة الشخصية ، حيث انقلب التفاؤل السياسى فى أفلام البطولة القومية إلى تشاؤم فى الأفلام الشخصية ، وإلى النهايات المفتوحة بدلا من النهايات السعيدة المغلفة ، وتحول الأبطال للسيطرون على الأرض وعلى مصيرهم الجماعى إلى للابطل أو للبطل الضد anti- hero ، وإلى دعى سلبية لاحول لها فى موقف لا يملكون السيطرة عليه . وبدلا من للرغبة الجماعية فى أفلام البطولة القومية ، وجدنا أبطال الأفلام الشخصية يعيشون فى عزلة ، ومن خطاب الأبطال الحماسية إلى للتحفظ فى الحديث ،

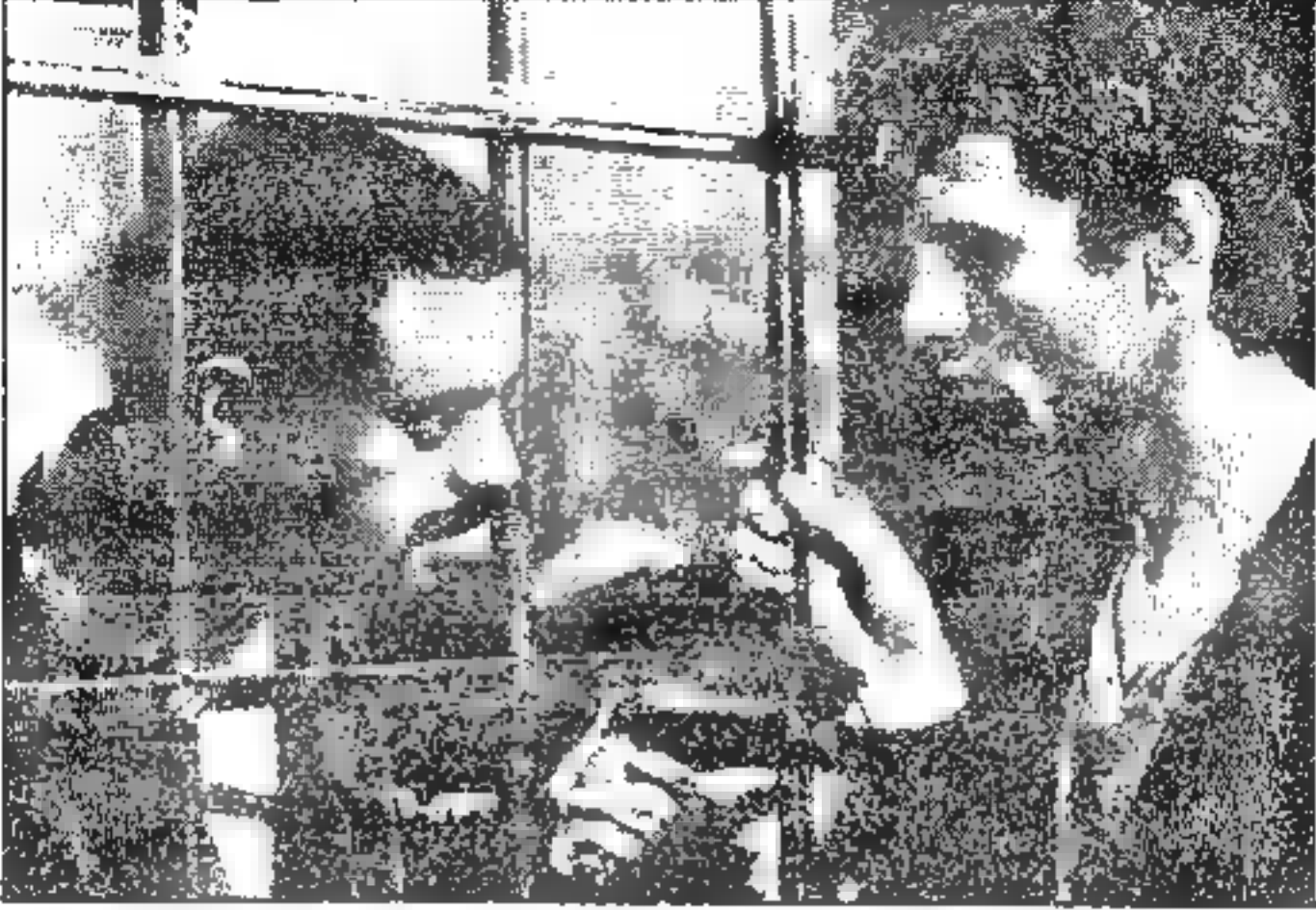
وبعد أن كانت الحرب مجالاً للخطب الحماسية ومدرسة للشجاعة والاعتزاز بالنفس، صارت في الأفلام الشخصية بمثابة ميدان للمكاشفة وحيث يبدو الجندي منهكاً ومتشاكماً، ولختفت المشاركة الحماسية في الحرب من أجل التحرير إلى مجرد واجب عسكري ثقيل . والصراعات الخارجية في الأفلام السابقة حل محلها صراعات نفسية داخلية بلا حلول سهلة .. أو انتصارات . والشعور بالوحدة الوطنية كما صورته أفلام البطولة القومية عن طريق الانتصار العسكري على العرب ، و بالزواج العرقي الداخلي في أفلام البييروكاس تحول إلى شعور عام بالتضائل والهزيمة .

هذا التطور من الثقة والوحدة إلى التشكك والشك في النفس يندرج في أسلوب السينما الشخصية . فإذا كانت أفلام البطولة القومية تعتمد على التصوير الفارحي في أماكن رحبة ، فإن الأفلام الشخصية تصور في أماكن ضيقة توحى بجو الاختناق والحصار محبرة عن ضياع وحيرة أبطالها من الصابرا، رغم اتساع حدودها وهو التوسع الذي لم يستطع إزاحة الفلسطينيين من على مسرح التاريخ، بل جعلها مطاردة دائماً بالوجود الفلسطيني مما كشف بجلاء عن جذور الصراع الاسرائيلي العربي، ورغم هذا فإن هذه الأفلام نادراً ما تعاملت بشكل مباشر مع هذا الصراع ، بل عبرت فقط عن الإحساس العام بالقلق الناتج عن استمرار حالة الحرب وانهيار الآمال الصهيونية في « إنسان جديد ، ومجتمع جديد، فهي لم تقصص عن معارضة ذات أهمية تختلف عن الإجماع الصهيوني ، ولم تلتفت إلى القضية المتفجرة وهي القضية الفلسطينية والفلسطينيين .. إلا مع غزو لبنان عام ١٩٨٢ .

الفصل الخامس

عودة المقهور..

الموجة الفلسطينية في السينما الإسرائيلية



فيلم وراء الجدران ... أوري (أرفون تزاموك)، وعصام (محمد بكرى على اليسار)



فيلم قذائف تلرية

الفصل الخامس

عودة المتهور.. الموجه الفلسطينية في السينما الإسرائيلية

ينتمي غالبية المثقفين والقناتين في إسرائيل بشكل عام إلى الطبقة الاجتماعية التي عبرت عن قيمها الأساسية من خلال انتمائها لحزب العمل. ومنذ أواخر الخمسينيات بدأت هذه المجموعة تتجه ، إلى الداخل، بالإعلان المستتر عن تحفظاتها للنزعة الـ « بن جورييه » . وهي تحفظات أخذت سمة التمرد الأوربي. ومع نولي ، الليكود ، السلطة السياسية عام ١٩٧٧ بدأ الفنانون والمثقفون في التعبير عن مخاوفهم بقوة خاصة .. من خلال حركة ، السلام الآن ، . وقد أثارت سياسة ، الليكود ، التي لا تختلف كثيرا عن سياسات حزب العمل ردود فعل - ليس ضد السياسات نفسها - بل ضد جوهر فكرة ، الليكود ، والتي يعتبرونها حكومة أجنبية . وتضم فنانون ، الصابرا ، الليبراليون - أي اليساريون في الخطاب الإسرائيلي - إلى جبهة المعارضة بتكوين حركة السلام الآن عام ١٩٧٨ . وكان الغزو الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢ ، والذي استمر ففزة أطول مما كان مخططاً له - باعثا لخلق جبهة سياسية معارضة ، ولممارسات فنية عبرت عن نفسها من خلال الشعر والمسرح والصور الفوتوغرافية والأفلام التي ناقشت الوضع السياسي ، وهو الموقف الذي بدأ جلبا في أعمال سينمائيين كانوا يعتبرون أنفسهم ، لاسياسيين ، مثل ، يهودا نيمان ، Neéman و دانيال فاكسمان ، Waxman أو شعراء مثل ، تانان زاخ ، Zach و « داليا ريكوفتش » ، وحتى أفلام الطلبة التي كانت لاتهم بالسياسة قبل حرب لبنان بدأت تهتم بأوجه الصراع الإسرائيلي - العربي ، وبعض هذه الأفلام فاز بجوائز في الخارج مثل فيلم ، جورهيلر ، .. ، فيلم للمساء ، (١٩٨٦) Night Film ، حتى الأفلام الطويلة التي لم تتعرض لهذا الصراع مثل فيلم المخرج ، اتيان جوين ، - حتى نهاية الليل - والعاشق The lover للمخرج ، ميشيل بفت ، وملكة الفصل Queen of the class لـ ، يتزحاك يا شورون ، Yeshurun - ١٩٨٦ - و ، ناديا ، Nadia لـ ، آمون روبنشتاين ، - ١٩٨٦ - قدمت شخصيات فلسطينية ، وإن كانت غالبيتها في أدوار عمال وطلبة . ورغم أن موجة الأفلام السياسية هذه تبتعد عن الثورية وتشترك في نزعتها إلى التحليل النفسي التي تميز السينما الجديدة ، إلا أن مجرد إشاراتها للهوية الفلسطينية يمثل مرحلة جديدة داخل الثقافة الإسرائيلية .

هذه ، الموجة الفلسطينية ، يجب دراستها على ضوء ماحولها من علاقات متبادلة . لقد بدأت السينما الإسرائيلية مع تدهور أفلام البطولة القومية في قمع القضية العربية على الشاشة . وعزلة إسرائيل عن جيرانها ورفضها سياسيا من كثير من الدول وطبيعتها العسكرية وحروبها المستمرة ، صار جزءا من وجودها ، وقد ظل الصراع الإسرائيلي - العربي - وعقبة للحصار كامنا وغير معلن

في أفلام « البيروكاس » Bourekas والسيتما الشخصية . وقد شكلت أفلام « البيروكاس » جزءاً من هذا السياق الصامت عن وحدة اليهود إزاء الإجماع العربي باحتفائها الأسطوري بوحدة الطبقة / العرق ، والاشكنازي / والسفارديم لإصغاء الشرعية للاشكنازي بدعوى أن لاحتياجات الأمن وأعباء الدفاع لاتسمح - كما يشير المسؤولون - « بتحسين » وضع السفارديم لو ، لانقسام عرقي ، تحت دعوى « تأكيد الذات » لهم .

والهروب من خلال الانطواء النفسي والوجودي في أفلام السيتما الذاتية Personal cinema بمثابة أعراض لحالة « الإنهاك » التي تفرضها حالة التوتر السياسي الدائمة ، فضلاً عن الأخبار اليومية التي تزيد من حالة القلق ، و « الفردية » . ضمن هذا السياق التي تحمل لونا من العزاء لاتخاذ موقف بعيداً عن الضغوط السياسية ، وإلغاء الصراع الاسرائيلي - العربي - يتيح فرصة لخطاب أشمل عن العالمية بعيداً عن المضايقات اليومية . والاختزال والتجريد في الأفلام الشخصية لعصرى الزمان والمكان يعبران لما أكتفه الناقد الادبي « نوريت جرينز » عن أموس أوز - خاصة في كتاباته المبكرة عن المفهوم الضمني من أن الواقع في حد ذاته لا يستحق الوصف ويقدم كعلامة فارغة تمثل ظاهرة تكمن وراءها نذر « الخطر »^(١) ، وفي حين تلمح هذه الأفلام عن رغبة في الهروب من هذا الطريق المسدود إلى « مكان آخر » (وهو عنوان إحدى قصص أوز) ، والعزلة الانطوائية والاضطراب والبحث عن هوية فيها تتلج مجازاً حالة اسرائيل ذاتها كدولة منبوذة من جيرانها تعيش داخل حدودها الجغرافية والذهنية مستعيرة من الغرب الكثير من هويتها السياسية والثقافية . وفي بعض الأحيان تمزج الأفلام الشخصية بين قصة حب لتجسيد هذا الصراع . فبطلة فيلم « عزيزي مايكل » My Michael للمخرج « دان ولمان » تعيش وفي مخيلتها صورة نوهمين من العرب كانت تلعب معهما في طفولتها قبل تقسيم مدينة القدس عام ١٩٤٨ ، وفي حين تعيش في الجزء الغربي من المدينة حيث العلم والمقلاقية مجسدة في زوجها ، فإنها تظل مشدودة لاشعورياً إلى المستحيل سياسياً .. الآخر ، والتوهمان بمعنى آخر يشكلان جزءاً من بنية ثنائية ، على غرار كتابات أموس - تكشف النقاب عن ظاهرة رمزية شبه ميتافيزيقية لصراع القوى ضمن هذا السياق السياسي . ومن هذا المنظور تتعامل أفلام مثل « قوالت المظلات » - وهالينديك للخشبية ، والاستغابة ، وهالنسر ، واضطرس ثانياً ، والشقاء الأخير - ١٩٨٢ - وهاتاليا ، مع قضية الصراع الاسرائيلي - العربي كقضية مسلمة حيث يدور المرد فيها حول بديهية حروب اسرائيل ونزعها العسكرية محللة أبطالها نفسياً .. ومن ثم حالة اسرائيل العقلية .

(١) نوريت جرينز : أموس أوز ، ص ٥٤ - ٥٦ .

(تمحور السياسات)

يعتبر فيلم « قرية خزعة »^(٢) - ١٩٧٨ - للمخرج «رام ليفي» ، ونتاج محطة التلفزيون الاسرائيلي - الفريدة التي تملكها الدولة - أول محاولة نقدية ترفض قبول الأمر الواقع نسبيا ، بإبراز الصراع الاسرائيلي - العربي - . والفيلم مأخوذ عن قصة تحمل نفس عنوان الفيلم كتبها «بازهار» عام ١٩٤٩ حول المهمة التي أوكلت إلى فصيلة اسرائيلية لإجلاء القرية من سكانها العرب - وهو اسم خيالي - وقد أثار الفيلم غضبا جماهيريا.. حتى بين الدوائر الليبرالية وأدين بتهمة الدعاية لمنظمة التحرير الفلسطينية^(٣) - وهي الإدانة التي وجدت ما يدعمها بعد عرضه على شاشة التلفزيون الأردني بعد تسجيله عند إذاعته . لكن بعد حرب لبنان صار التعامل مع الأفلام السياسية أكثر إيجابية - مثل « الخماسين » - ٨٢ - للمخرج « دانييل فاكسمان » و « رفاق السفر » Fellow Travellers (الاسم الحرفي له « طبق الفضة ») - ٨٣ - لـ « يهودا نيمان » و « وراء الجدران » لـ « يوري باراباش » و « جسر ضيق جدا » Avry narrow bridge لـ « نسيم ديلان » - ١٩٨٥ - و « ابتسامة العمل » - ١٩٨٦ - لـ « شيمون دونان » The smile of the Lamb و « استير » - ١٩٨٦ - لـ « أموس حيتاي » و « إيفانتي - بوبو » - ١٩٨٦ - للمخرج « رافي بوكاي » بل ووجدت بعض الآراء النقدية اليمينية في وسائل الإعلام من يقننها، حينما قامت مظاهرات معارضة لفيلم « وراء الجدران » من مؤيدي « كاهان » قوبلت بمظاهرات مضادة . وغالبية أفلام « الموجة الفلسطينية » وجدت دعما جزئيا من الحكومة من خلال صندوق دعم الأفلام ذات المستوى، وبعضها حاز على جوائز من مؤسسات رسمية ومثلت اسرائيل رسميا في مهرجانات السينما العالمية، وفاز بعضها بجوائز، حيث فاز فيلم « الخماسين » بجائزة الاوسكار الاسرائيلية كأحسن فيلم لعام ٨٢ والتي تمنحها وزارة التجارة والصناعية والتربية والثقافة، كما فاز فيلم « وراء الجدران » بنفس الجائزة عن عام ٨٤ وإختيار ليمثل اسرائيل في جوائز الاوسكار الامريكية حيث رشح كأحسن فيلم أجنبي ، وكذلك

(٢) أخرج «رام ليفي» عام ١٩٦٦ دراما تسجيلية بعنوان « اسمي أحمد » ١٩٦٦ يتناول فيه مفاعب أحد الفريجين الفلسطينيين ممن يحملون الهوية الاسرائيلية في الالتحاق بعمل، وقد منحه للرقابة يدعوى انه « يشوه الواقع » ، وقد سمح مؤخرا لبعض عروض الفيلم من خلال السينماتيك .

(٣) كانت قصة « بازهار » ضمن لاختيارات الامتحانات المدرسية التي تضعها وزارة للتعليم والثقافة ، ولم تثر جدلا إلا بعد عرضها على شاشة التلفزيون .. وريما يرجع هذا لمدى تأثير الصورة على الكلمة المكتوبة .

لمهرجان فينسيا الدولي وفاز فيه بجائزة النقاد، كما فاز ، ابتسامة الحمل ، بجائزة الاوسكار الاسرائيلية ومثلها في مهرجان برلين عام ٨٦ حيث فاز بجائزة أحسن ممثل -- في حين مثلها فيلم ، ايفانتي - بوبولوف في مهرجان لوكارنو ٨٦ وفاز بالجائزة الأولى .

هذا الاعتراف الرسمي والدعم المحدود اعدبرته الصحافة الفلسطينية - خاصة في شرق القدس - والصحافة المصرية التي أسمت فيلم ابتسامة الحمل ، بـ ، ابتسامة الخشب ، ، دليلًا على خداع الدعاية الاسرائيلية . والواقع ان الصفة كانت أكثر دهاء من هذا ، بل ولم يدركها أحيانا بعض المخرجين أنفسهم . فرغم أن هذه الأفلام كانت تقدم صورة أكثر تقدمية داخل الإطار اللاريفي لتمثيل اسرائيل للصراع ، إلا أنها في النهاية قدمت داخل الإطار العام للفكر الصهيوني ، أكثر منها تعبيراً عن رؤية ايدلوجية واضحة ، فهي تعكس الحيرة والتشوش لجيل الصابرا لتجاه تحقيق وجود ، الآخر ، .. الفلسطيني .. كضحية . هذه السياسة المزدوجة بالصوص والتناقض أجهلت هجوم النقاد ومن ثم حصولها على الدعم الرسمي ، فضلاً عن أن هؤلاء المخرجين ينتمون في الواقع إلى نفس الطبقة والأصول العرقية التي تنتمي إليها لجان الدعم للحكومي ، ومن ثم فإنهم لا يشكلون تهديداً ، ومن الصعب أن ندخل مثل هذا الدعم لفيلم يتناول نفس الموضوع لمخرج فلسطيني يحمل جواز سفر اسرائيلي . فقد ألقى القبض على فنان تشكيلي في غزة لمجرد أنه استخدم ألوان العلم الفلسطيني في إحدى لوحاته .. فالديموقراطية لا يمنع بها إلا جيل ، الصابرا فقط !! . وسماح اسرائيل بالتعبير عن الذات يلعب دوراً هاماً للمؤسسة الاسرائيلية في جذب الدعم من الغرب باعتبارها ، للديموقراطية الوحيدة في الشرق . من هنا يأتي تسماع الحكومة مع هذه الأفلام التي تقدم صورة ليبرالية عن اسرائيل كدولة تتمتع بحرية التعبير . ومثقفو الصابرا ، يتفقون مع الحكومة في هذا الاتجاه الذي يتجلى أيضا في الخطب والمقالات والكتب والتي تعكس فائراً أصحابها بتعاليم حزب العمل الاشتراكية والليبرالية والايمان بصحة معتقداتها الاخلاقية والروحية . والكثير من المخرجين الذين عادوا بعد عرض أفلامهم في الخارج يتحدثون عن أهمية هذه الأفلام في نشر صورة اسرائيل الديمقراطية . وقد كانت الصهيونية - في أعقاب حرب لبنان - في حاجة للتأكيد على مصداقية اسرائيل الأخلاقية ، لذا كان ترحيب الموزعين اليهود في الخارج بمثل هذه الأفلام النقدية بعد أن كانوا يترددون إزاء مثل هذه ، الانحرافات ، . لقد وجد منتجو فيلم ، الخماسين ، لدهشتهم قبول الموزعين اليهود للفيلم باعتباره ، دليلاً على وجود ديموقراطية في اسرائيل .. ومجالاً للتعبير عن الرأي ، (٤) .

(٤) نيراجال : فيلم مثير - هالولام هاز ، أكتوبر ١٩٨٢ .

ومن هذا المنطلق يمكننا أن نفهم سر الدعم الحكومي للانتاج الأجنبي كما حدث مع فيلم « هانا . ك» . المنعطف مع الفلسطينيين للمخرج كوستا جافرس ، وعلى حد تعبير مسئول رسمي « لقد كسبنا دعاية لكوننا ثيراليين ، ولو أننا أمامه العقبات لعرضنا لتقد الصحافة اليسارية »^(٥) ، لذا فإن عرض فيلم اسرائيلي عن القضية الفلسطينية بمثابة شهادة بحقيقة الديمقراطية ومصداقية المنتجين والمشاهدين ، ورفض الرقابة لفيلم أو منعه من العرض لا يعني عدم وجود مشاكل - لكن تنقض نفس الادعاء وهو صورة اسرائيل في الخارج - ألا وهو الأثر السلبى الذى تحدثه مثل هذه الأفلام فى الخارج .. خاصة من اليمين . لذا فإن فيلمًا قد لا يثير مشاكل فى الداخل يمكن أن يثير جدلاً عند عرضه فى الخارج ، عندما عرض فيلم « خمسين » فى مهرجان الفيلم اليهودى فى نيويورك - على سبيل المثال - رفض القنصل التجارى هناك دعم الفيلم رسمياً ورفض المشاركة كمتحدث ، لأن الفيلم قد يضر بصورة اسرائيل ،^(٦) .. فى حين وافق على عرضه مدير مركز الفيلم الاسرائيلى فى القدس والممثل التجارى لها فى نيويورك ، وفى حالة فيلم « اسرائيل ٨٣ » والمكون من ستة قصص وأخرجه أكثر من مخرج وموضوعه الاحتلال الاسرائيلى للضفة الغربية وتأثير الاحتلال على المحتلين فقد منعه الرقابة . وكان الجزء الخاص من الفيلم الذى أخرجه « يهودا نيمان ، تحت عنوان « ليلة مولد الملك » قد رفضه مجلس نقاد السينما والمسرح لأنه يشوه صورة قوات الدفاع الاسرائيلى ويمكن أن يثير الاحتجاج بين السكان العرب^(٧) ، كما لو أن مثل هذا الاحتجاج فى الضفة الغربية فى انتظار تصوير مثل هذه الانتهاكات على « السيلوليد » ، ولم يتم إلغائه قرراً للرقابة إلا بعد احتجاج منتج الفيلم - مسرح تزاڤا Tzavta - أما بقية قصص الفيلم فقد لجأت فى تناول موضوعاتها إلى الرمزية البهية كما فى قصة « متاعب د. فيدر » اخراج يوجى بيرتشتاين و « البقاء Survival » رام ليفى .. أو إلى المعالجة النفسية كما فى فيلم « ذكريات من جبرون » لـ « شيمون دونان » .. أما فيلم « ليلة مولد الملك » فيركز بأسلوب مباشر وواقعى على العنف الذى رافق عمليات مصادرة الأراضى فى الضفة الغربية بمساعدة من الجيش . وهو للتناول المباشر الذى استفز الرقابة فمنعت عرضه « أى لأسباب سياسية وفقاً لقانون ١٩٧٨ الذى ورثته عن الاستعمار البريطانى والخاص بمنع الفيلم » طبقاً لوجهة نظره . وكان للدفع القانونى لمنتجى الفيلم هو تقديم نماذج لحالات

(٥) جولن يورمانين ، جورسليم پوست الطبيعة الدولية ، ١١-١٢ نوفمبر ١٩٨٣ .

(٦) رازى جوتزمان : القنصل الاسرائيلى فى نيويورك يعاقب مهرجان الفيلم الاسرائيلى لعرضه فيلم « خمسين » - معارف فى ١٢ أبريل ١٩٨٣ .

(٧) هالزنى فى ١ ديسمبر ١٩٨٣ .

استخدم فيها الجيش القوة الإيجابية لتوقيع السكان على التنازل عن أراضيهم، الأمر الذي أجبر الرقابة على السماح بعرض الفيلم بعد حذف بعض المشاهد التي تظهر انتهاكات الجيش الجسدية .. وبالسخرية .. لأسباب أخلاقية (٨) . وفي أحيان أخرى يولجح الفيلم عقبات في أثناء مرحلة الإنتاج كما حدث مع فيلم «جسر ضيق جداه» للمخرج «نسيم ديان» الذي يتناول قصة حب اليممة بين مدعي عام إسرائيل في رام الله - الضفة الغربية - ومسيحية تعمل في إحدى المكتبات المدرسية . ولأنه كان أول فيلم روائي يصور في الضفة الغربية ويتطلب الحركة في أكثر من مكان بين الجماهير بدلا من إعادة تمثيل الأحداث، فقد فجر ردود فعل سياسية أثارت مشاكل إنتاجية كثيرة ، وحتى قبل أيام قليلة من بدء التصوير لم يكن أحد من العاملين بالفيلم على يقين من إمكانية تصويره . ففي البداية رفضت السلطات العسكرية السماح بالتصوير في الضفة الغربية ، وفي اللحظة الأخيرة استطاع «حاييم هيفر» الذي شارك في كتابة السيناريو من إقناع بعض أصدقائه القدامى في «البالماخ» ممن كانوا في السلطة بأن «الفيلم منصف للواقع رغم ما قد يشهده من جدل» . ولأن مبدأ العلاقات من العوامل الأساسية في المجتمع الإسرائيلي فقد تمت الموافقة على التصوير . ورغم أن طاقم الفيلم كان قد حصل على موافقة المتحدث العسكري على تصوير الفيلم في الأماكن الخارجية في الضفة الغربية - وليس داخل مكاتب الإدارة المدنية - إلا أنهم لم يجدوا من الدعم سوى القليل واضطرت الشركة المنتجة لشراء مهمات الجنود والسلاح من نفس المصدر الذي يزود قوات الدفاع ورغم أن شركات الإنتاج الأمريكية تحصل على مثل هذه المعدات من الجيش .. حتى الدبابات (٩) ، وهو الدعم الذي حصل عليه «مناحم جولان» بمساعدة من وزارة الدفاع و«أريل شارون» (١٠) ، و«يتزحاك رابين» عند تنفيذ فيلمه «قوة دلنا» .. والذي يدور حول اختطاف طائفة «تي . دبليو . تي» وصور في نفس العام . ومع أن شركة «كانون» التي أنتجت الفيلم قد دفعت ١٧٥ ألف دولار نظير هذه الخدمات وساهمت بدخل حفل افتتاح الفيلم لصالح اتحاد الجنود (١١) ، إلا أن المراقب يمكنه إبراز حماس المؤسسة لمثل هذه الأفلام إزاء التردد أمام أفلام مثل «جسر ضيق جداه» الذي اضطر منتجه لاستئجار وحدتين من دوريات الحدود لمراقبة معسكر الماملين بالفيلم ، ثم

(٨) دافناباراكي ، نحن نحش كُتُيب مخدرة ، هورام Horam ■ يوليو ١٩٨٢ .

(٩) Eyal Halfton, "movie, movie", HaIr, 22 February 1985.

(١٠) جورسليم يومست في ٢٢ نوفمبر ١٩٨٥

(١١) فيار أدر : ٢٠ مليون دولار في أربعة أسابيع - يادعوت لفرانوت ١٨ أبريل ١٩٨٦ .

(١٢) المرجع السابق .

الاعتماد على مصادره الخاصة عند التصوير في مدينة « رلم الله »، بل ولرئدى بعض الكومبارس زى رجال الحدود لحماية للعاملين ، وهى الحماية التى لم تمنع الجماهير الفلسطينية للخاصية من إلقائهم بالحجارة وزجاجات المولوتوف أثناء تصوير مشهد حطرت تجول طن بعض سكان للمدينة أنه حطرت عسكرى حقيقى فهو عرا إلى مساكنهم ، وكلته لمتلك حرقى بين العالم للرواى المصغر والواقع الاجتماعى الكبير . وفى مناسبة أخرى حدث صدام بين مسلحين من السكان والممثل الفلسطينى الذى يحمل الهوية الاسرائيلية ، يوسف ابوردة ، (١٣) وقضى منتج الفيلم زمنا طويلا فى انتظار إشراف الجيش الموعود دون جدوى بعد أن التمتعت نزع الفلم السياسية . وقد أثار الفيلم غضب اليمين الاسرائيلى كغيره من أفلام الموجة الفلسطينية .. ليس لنزعته اليسارية فقط .. بل ولإبراز العلاقة بين يهودى وغير يهوديه وهى قضية تثير جنون جماعة « كاهانا » . ومع ذلك فقد أثار الفيلم ردود فعل أكثر حدة من الجانب الفلسطينى ، فرغم تعاطف الفيلم الواضح إزاء شعب محتل فقد ثار الشك حول الفيلم ، خاصة وأن المسئولين عنه لسرايليين ويعد دعما من الحكومة ، وهو عداء لم يكن مبعثه سياسيا فقط بل وجنسيا أيضا .. فقد استذكروا مثل هذا الحب بين امرأة عربية - لعبت الدور الممثلة سلوى حداد وضابط اسرائيلى - « اهارون ليبال » (١٤) - حيث أن غالبية الأفلام تصور عادة مثل هذه العلاقة بطريقة عسكية .. أى بين امرأة اسرائيلية وفلسطينى ، كما نجد فى أفلام « خماسين » ، « العاشق » ، « هانا . ك » .. وهو ما يمكن واقعا معاشا لمثل هذه العلاقات المختلطة بين امرأة يهودية وعربى . وقد قاطعت الكنيسة الارثوذكسية فى « رلم الله » العاملين بالفيلم واضطر فريق الفيلم للذهاب إلى « كفر يوسف » فى الجليل لتصوير المشاهد الداخلية فى الكنيسة ، وهى أيضا قرية للممثل الفلسطينى « مكرم خورى » الذى يحمل الهوية الاسرائيلية . كما أصدر اتحاد المدرسين بالصفى الغربية بيانا يستنكر « التعايش السلمى » كما جاء بالفيلم حيث تعلم المدرسة الفلسطينية طلبتها النضال ثم تستسلم للضابط الاسرائيلى . وقد نشرت صحيفة « الفجر » فى القدس الشرقية مقالين تنلقد فيهما الفيلم . وكانت المقالة الثانية أكثر حدة فى انتقاداتها والتى نشرت بعد توضيح من المخرج « نسيم ديان » - ثم نشرت قائمة بأسماء الذين وافقوا على تصوير الفيلم فى ممتلكاتهم والتى كان من

(13) Meir shnitzer : " Making a Movie about how to make a movie, Hadashot, 25 Febeuray 1986.

(١٤) طبقا لما يقوله نسيم ديان فقد كان مساعد المخرج كوستاجاقرلى لفيلم « هانا . ك » فلسطينى من الناصرة وعندما طلب منه العمل فى فيلم « جسر ستيف جندل رفض وأشار بأنه لن يعمل فى الفيلم إلا إذا قامت بدور المرأة العربية ممثلة يهودية .

نتيجتها أن سحب البعض مواقفهم بالتصوير - وقد وصلت رسائل تهديد لبعض العاملين بالفيلم من العرب وخاصة سلوى حداد ، وتندد مسرح الحكواتي - والذي كان يعترض على وجود أي نوع من الرقابة - بموقفها المضط عليها، الأمر الذي جعلها في موقف متناقض يبدو فيه الجدود الاسرائيليون - الذين تكرهم باعتبارها فلسطينية - هم الذين يحمونها من شعبيها .. وهو موقف يكشف عن التناقض للحاد للمواجهة بين الفلسطينيين الذين يحملون الجنسية الاسرائيلية والفلسطينيين من الضفة الغربية وقطاع غزة منذ بداية الاحتلال عام ٦٧ . وقد كان لردود الأفعال هذه ضد الصورة ، السلبية ، لامرأة عربية تأثيرة الفارق في اقتناع سلوى حداد بالمصنعين ، الأتقوى ، التقدمي لدورها السينمائي (رغم أنها لم تكن تتفق تماما مع الرؤية التي قدمها الفيلم، وكانت ترى لو كان الكاتب فلسطينيا لرسم صورة أكثر صدقا للعرب) ، وبهذا الاقتناع قدمت تطابقا أثريا بين دورها السينمائي كامرأة فلسطينية ودورها في الحياة كممثلة فلسطينية شجاعة، هذا الوجه المزدوج للحاء الاسرائيلي / الفلسطيني والذي صورته الفيلم من وجهة نظر المحتل والمحتلين وكما عكسته مراحل الانتاج كان يمثل ايضا تطابقا بين الواقع والفيلم .. وهو مسجلته ، دينا تزقي ، في فيلمها التسجيلي عن مراحل تصوير الفيلم والذي يحمل عنوان ، مشهد من جسر صنيق جدا ، -١٩٨٥- .

وقد ابدحت الأفلام السياسية لفترة اللامانيات دراميا عن أسلوب التمثيل التقليدي للصراع الاسرائيلي / العربي بمزيد من التركيز على أبعاد الصراع الفلسطيني - كمناهض للعرب - وهو تغيير مواز لظهور ، الهوية الفلسطينية ، داخل خطاب الجناح اليساري بشكل عام . ولم تعد موضوعات الحرب التي سادت غالبية الأفلام الوطنية والتي كانت تصور العلاقة من منظور ديفيد / جالوت أو داود ، الذي يهزم العملاق ، جالوت ، لم تعد هذه الأفلام ملائمة بعد أن صارت قوة اليهود تفوق قوة الفلسطينيين، وتعارض مع معادلة الأقلية الاسرائيلية ضد الأكثرية للعرب ولم تعد المواجهة بين العرب واليهود في الأفلام تدور رحاها في ساحة الحرب بل اتسع مجال السرد بدرجة معقولة في أفلام الموجة الفلسطينية التي ابتعدت عن نظرة التمثيل ، اللغوية ، التي تجسد الصراع على أنه بين قوى الخير والشر أو النور والظلام . وفيلم ، رفاق السفر ، يمزج بين شكلي أفلام الإثارة والفيلم نوار Film Noir (*) .. بينما يكشف السرد الفيلمي لـ ، ابتسامة للمحل ، عن نزعة فانتازيا .. خاصة

(*) الفيلم الأسود اقترن باسم الرواية السوداء كما كان يطلق للنقاد الفرنسيين على الرواية القوطية في القرنين ١٨ و١٩ . وقد أطلق النقاد الفرنسيون مصطلح التسمية فيما بعد على أفلام هوليود في الأربعينيات والخمسينيات التي كانت تتناول العالم الممري للأجرام والفساد - يتصف أبطالها بالوحدة والعزلة يشعرون بالحزن للماضى أكثر من المستقبل كما تتصف فنيا بمسحة من النعوض والظلام في مشاهدتها الخارجية والداخلية عن طريق الإضاءة الخافتة . (المترجم)

حواديت ألف ليلة ، أما فيلم «فانتى - بوبلر» فهو كوميديا سريالية عن الحرب ، فى حين يستعير فيلم « عشنار» Esthur (استير) شغرات سيدما للطليعة التى تذكرنا بأعمال جان ماري سقراوب / دافيد هولايه كما تتميز معظم هذه الأفلام بنزعة ميلودرامية كما فى فيلم « جسر صنيق جدا» الذى يستخدم على نحو صريح شغرات الميلودراما التقليدية التى تجعل من الأبطال أكبر معاهم عليه فى الواقع يتخطاها الألم والموت، مع نزعة حميمة .. بل ودعائية « إزاء القضية الفلسطينية بحيث يبدو العربى فيها ليس هو العدو الذى بلا هوية بل هو الفلسطينى - النابيل لحياتا - الذى يناضل من أجل حقوقه أو حقوقها القومية، وفى نفس الوقت موضوعا للرغبة فى إطار قصة حب » ونصف هذه الأفلام تبرز قصة حب كموضوع أساسى أو من خلال حبكة ثانوية لاتشير فقط إلى حالة فردية لعلاقة مختلطة ببيئة عدائية ، وإنما تشير أيضا وبشكل مجازى إلى محاولات الحوار الاسرائيلى / الفلسطينى، ورغم محاولات تسامى الطرفين فى مثل هذا الحب وهذا الصراع فإنهما بمباشته كما لو كان جزءا من كيانهما. وكما يحدث فى أفلام السيدما الذاتية فى اعتمادها على النهاية المفتوحة، نجد ليفى - ملوى حداد فى نهاية فيلم « جسر صنيق جدا » نهر جسر اللبني رغما عنها وعلى وعد بالعودة تاركة للحوار للمستقبل - والذى يرمز إلى الحوار .. الأكبر الفلسطينى / الاسرائيلى .. امام علامة استفهام.

وأقرروا هذه الأفلام السياسية بالهوية الفلسطينية بعكس التطورات الأخيرة التى تحدث فيما يسمى بمعسكر السلام. كما أنه يمثل قطيعة من تاريخ الإنكار الطويل لتمثيلهم. والمخرجون الاسرائيليين فى تصويرهم سينمائيا للقضية الاسرائيلية / الفلسطينية لا ينعاطفون فقط مع الفلسطينيين باعتبارهم «ضحية» بل يسمعون أيضا للشخصيات الرئيسية بالتعبير عن نضالهم وغضبهم المشروع .. بتصويرها فى لقطات قريبة ولقطات تعبر عن وجهة نظرها، والتى تخلق توحدا عاطفيا بينهم وبين المشاهد. وعلى النقيض من النزعة الصهيونية فى أفلام البطولة الوطنية والتى تقدم صورة كلاسيكية للاستشراق إزاء العرب، ومن ثم تجاهل حقوقهم السياسية فى فلسطين ، فإن الأفلام السياسية فى الثمانينيات تقدم الشخصية الفلسطينية وهى تضرب بجذورها فى الأرض وهوما يتضمن شرعية مطالبهم بالأرض. هذا الموقف لا يتخلل فقط جزءا من أحداثها .. بل شغراتها السينمائية والسردية . فى فيلم « جسر صنيق جدا» نواجه بصورة رمزية للمقاتل الفلسطينى « توفى حلوا (يوسف ابو ورده) حيث تراه من البداية فى لقطات عامة وهو يركب فى المراعى الواسعة (فى طريقه من الأردن إلى رام الله) كما لو أن الأرض انشقت عنه، ونظراته التى يتبادلها مع بعض الفلسطينيين فى خيامهم عبر الطريق تكشف عن وضعه كمناضل شعبى - ولربما بطله بالأرض

وعلاقاته بسكانها يؤكد التصوير في الأماكن الحقيقية في «رام» وفي توثيقه لمعارها الشرقي البيزنطي ، وهي العلاقة التاريخية التي تزداد تجسيدا من خلال البطلة الفلسطينية للمسيحية التي تتطوع من أجل استعادة أيقونات دينية وفي ثقتها في نفس الأرثوذكسي جريجوريوس (فكتور عطار) الذي يتعاطف مع قصة حبها، بعكس نظيره الحقيقي في الضفة الغربية الذي قاطع الفيلم . كما يقدم بوعي الجماليات البيزنطية من خلال تأكيد على اللوحات والأطروحين اللقطات التي تشبه الصور الأيقونية (الدينية) كما في اللوحة القريبة المائلة لرأس «إيلي» ، وبالإضاءة الخافتة لخلق هالة ذهبية خلف والد زوجها (توسيل كيرتز) عندما يدفع الباب مطنا طردها من منزلها . والإضاءة الصارخة للحمرة الذهبية تذكرنا بقوة بالرسوم البيزنطية . مثل هذه المؤشرات تستحضر أركيولوجية الشرق الأوسط كمخطوط تاريخي يمثل طبقات ثقافية تشير إلى تجذر سكان فلسطين في المنطقة إلى ما قبل الغزو الإسلامي لها .

ويتناول فيلم « ابتسامة الحمل » المقتبس عن رواية « ديفيد جروسمان» علاقة الصداقة التي تنشأ بين الطبيب العسكري الإسرائيلي «أوري ليدانو» (رام نانون) و « حلمي » - (تونسيل كيرتز) الغريب الأطوار الذي يسكن أحد الكهوف الجبلية قرب إحدى القرى المجاورة للضفة الغربية ، وهي الصداقة التي تنشأ عندما يقوم الحاكم العسكري « كاتزمان» - مكرم خوري - بإلقاء حبة حمار ميت وسط القرية بهدف إجبارها على تسليم الإرهابيين المختفين بها، ويمقتل ابنه بالتبني على أيدي الإسرائيليين يخطف « حلمي» الطبيب « أوري » مهددا بقتله إن لم تسحب القوات الإسرائيلية من الأراضي المحتلة . هذا الاستشهاد بما يحدث اليوم على صعيد المواجهة يضرب إليه الفيلم عناصر فانتازيا مثل صوت المطق على طريقة الحكى العربية ممثلا في « العكواتي » . واستخدام إطار القصة بالسرد التقليدي في الحكاية الشعبية التي تبدأ بجملة « كان باماكان » يعالها من دلالة عن ثقافة غنية ، ومن خلال الروايات الخيالية القديمة التي يرويها « حلمي» عن الزمن الذي كان يصيد فيه الأسود أيام كانت فلسطين تحت الانتداب ، والتي تشير إلى الوجود التاريخي الطويل لهم .. وقبل قيام إسرائيل والاحتلال القائم الآن ، ومن بين هذه القصص القديمة التي يتذكرها قصة للنساء المبالى اللاتي كانت أسرهن ترسلهن إليه ليقوم بنوايدهن حتى لا يلحق بهن العار والتي تؤكد على ارتباطهم بالأرض أكثر من جبل . والشخصية الأسطورية لـ (حلمى) التي تجسد سامية العرب تفرنه بالحمل كمحتل .. إلا أنه يتمتع بالقوة الجسدية التي يجسدها الممثل تشير إلى أنه أقوى من قوات الاحتلال لامتداد جذوره في الأرض وهو ما يؤكد التصوير تحت ضوء الشمس الساطعة والموسيقى التي تستخدم أيقاعات وآلات الموسيقى العربية التقليدية . وإذا كان فيلم « جسر ضيق جدا » و « ابتسامه الحمل » يعترفان بوجود الهوية الفلسطينية تحت ظروف الاحتلال الذي لا يمارس عليهم ضغوطا

إيدولوجية ذات شأن، فإن فيلم «الخماسين» الذي تدور أحداثه في منطقة الجليل يمس موضوعاً حماسياً ومحرمًا عند أنصار حركة السلام الآن.. ألا وهو الشعور القومي للفلسطينيين الذين تمتد جذورهم في الأرض - وعنوان الفيلم - الذي لم يترجم في النسخة الانجليزية للفيلم - يشير إلى رياح الصحراء الساخنة التي تهب على الشرق الأوسط. وتدور أحداثه في قرية زراعية قديمة في «الجليل» من خلال أسرة «بيرمان» التي تتحدر من أصول يهودية توريية هاجرت إلى فلسطين في نهاية القرن الماضي وارتبطت بعقيدة avoda ivrit، وهي تتكون من الأم «مالك» وابنها «جيداليا» والابنة «هافا»، وبعض العاملين في المزرعة من الفلسطينيين الذي يحملون الهوية الاسرائيلية.. ومنهم «خالد» (ياسين شواب) . وعندما يعلم «جيداليا» الابن (شلوموا ترشيش) بخطط الحكومة في الاستيلاء على أرض «عباس» يحاول شراءها بأمل تحقيق حلمه في إنشاء مزرعة على الأرض التي كانت ملكاً لأسلاف عباس . ونظراً للصداقة التي تربط كبير أسرة آل عباس بوالد «جيداليا» فإنه يقبل بيعها له ، إلا أنه سرعان ما يغير رأيه تحت ضغط الشباب العربي من ذوي النزعات العربية والذين يرون أن مصادرة الأرض بواسطة الاسرائيليين تشرف من بيعها لهم، والذي يبدو كما لو أنه قد تم باختيارهم . وتتشأ علاقة جنسية بين «خالد» و«هافانا» (همداليفي) تعظم «التأويل» الذي يفصل بين الاسرائيليين والفلسطينيين ليزداد التوتر بين العرب واليهود مما يؤدي إلى نهاية الفيلم العنيفة حتى تطلق «جيداليا» - بلا شعور - ثورا هائجاً يؤدي إلى مقتل خالد، وبينما كان الفيلم الروائي الأول لـ«واكسمان» «ترانزيت» يصور المهاجرين الذين لا تربطهم بالأرض جذور عميقة، فإن «خماسين» يصور العرب واليهود الذين ارتبطوا بأرض الأسلاف ، وفي حين يأخذ الصراع على الأرض المستوى المادي والاقتصادي .. فإنه يأخذ هنا أبعاداً عاطفية ورمزية قرية وخانقة تشبه رياح الخماسين التي تحمل عنوان الفيلم .

وفي حين كان توزيع الأدوار في أفلام البطولة الوطنية يقتصر على اليهود الاشكناز في أدوار العرب الأشرار، فإن الأفلام السياسية الأخيرة تستخدم ممثلين فلسطينيين - وغالبهم ممن يحملون الهوية الاسرائيلية - سواء كانوا محترفين أو هواة في أدوار العرب، وهو ما يتيح الفرصة لحد ما - في حالة الأدوار الرئيسية كنوع من التمثيل «الذاتي» . وبهذا فإن التواجد الفلسطيني لا يتعلق بالمضمون فقط، بل بتمثيل الممثلين لهويتهم القومية ، في فيلم «خماسين» نجد الممثل الهاوي دياسين شواب الذي يحمل الهوية الاسرائيلية يقوم بدور الحامل خالد، وفي «رفاق السفر» يلعب دور قائد المجموعة الفلسطينية المسلحة للطايب «سهير هاني» - والتي قبض عليها من قبل في أنشطة سياسية معادية- كما نجد الممثل الكبير محمود بكرى في أفلام «هناك» و«رفاق السفر» و«في يوم صحو يمكنك أن ترى دمشق» -٨٤- وخلف الجدران» .. ويوسف أبو وردة في «رفاق السفر

- جسر ضيق جدا- ناديه، وسلوى حداد في ، جسر ضيق جدا ،. وأحيانا يقتصر دور الممثلين الفلسطينيين في هذا الأفلام على الأدوار الفلسطينية فقط كما في فيلم ، لقاتني - بوبولو ، الذي يحكى بأسلوب شبه مريالى محاولة اثنين من الجنود المصريين في حرب ٦٧ الوصول إلى الحدود المصرية بعد وقف إطلاق النار.. فقد قام بدورهما سهيل حداد، وه سلم الصنو، وهو ما يشير إلى مفهوم مخالف للصراع الاسرائيلي / العربي الذي تقدمه أفلام البطولة الوطنية ، والفيلم لا يقدم للحرب من وجهة نظر مصرية فقط وتعاطفا مع ، الآخر ،.. بل يشير بطريقة غير مباشرة لإطار من المشاعر الفلسطينية بإسناده مثل هذه الأدوار لممثلين فلسطينيين معروفين. ومن الغريب أن الفلسطينيين أكثر تواجدا في هذا الفيلم الذي يتناول موضوعات غير فلسطينية عن تواجدهم في أفلام البطولة الوطنية التي نصر على إبعادهم عن الصورة. كما يتلاعب الفيلم بالتناقضات بين الذات / الآخر بتصوير الجندي المصري / الفلسطيني كممثل محترف كانت أمنيته أن يؤدي دور ، شيلوك ، على المسرح المصري ، وإسناد دور الادوار المصرية لممثلين فلسطينيين يحملون الهوية الاسرائيلية له سابقة في الفيلم الكوميدي ، نل هلفون لا يجيب ، -٧٦- الذي ينتمي لأفلام البيروكاس وتدور أحداثه أثناء حرب الاستنزاف متهمكا من الصورة المثالية لبطولة الجندي الاسرائيلي من خلال شخصية ، هالفون ، (شايفك لفي) الذي يعطى الضابط المصري -مكرم خوري- أثناء سجنه درسا في كيفية إعداد القهوة منتقدا أسلوب ، الاشكناز ، المصري في اعدادها. ويلعب ، مكرم خوري ، في فيلمي ، جسر ضيق جدا ، و ، ابتسامة الحمل، دور حاكم عسكري - كما يلعب دورا مشابها في فيلم ، عرس الجليل، -٨٧- لميشيل خليفى ، بل ويرتدى للكبيا Kippa (غطاء الرأس) بما تحمله من إحياءات دينية، بينما يلعب دور الشاب الذي يلقي الحجارة من رام الله «شاهار كوهين» (ابن رجل دينى يهودى من القدس || والقس الفلسطينى الارثوذكسى أدى دوره) (فكتور عطار) ، هذا القلب والتبادل في توزيع الأدوار حيث يؤدي الفلسطينى دور المحتل الاسرائيلي يفصل المشاهد ويخلق الإحساس بعدم أهمية بنية وتركيبه القوى فى المجتمع . وفى ، وراء الجدران، يبدو مثل هذا التشويش فى شخصية مجرم يهودى سجين إزاء التمثيل العكسى للعرب واليهود الاسرائيليين ، فالتضاد بين الفلسطينى الأشقر واليهودى الاسرائيلي الأسود يفسد ويدمر رمزية الألوان .. لهذا فليس غريبا أن يربط النقاد الأوروبيون فى مهرجان فينسيا العربى الأشقر على أنه يهودى والمفاردى الأسود على أنه العربى، وهو ما يجعل غالبية الصحف الإيطالية تتصور نتيجة هذا التبديل أن صورة اليهودى - ارنون نزاودوك، القرتوغرافية هي صورة محمد بكرى (العربى || وبالعكس ، وهو رد للقل الذى يوضح ببساطة مدى فعالية هذا الأسلوب^(١٥) . والممثلون الفلسطينيون الذين يحملون الهوية الاسرائيلية سواء كانوا

(١٥) ابدت نعمان: «حرا فى السجن» - يدعوت احداثوت فى ٢١ سبتمبر ١٩٨٤ .

محترفين لم هواة يعدون اهتماما في المشاركة في عملية الإنتاج لإظهار صورتهم على الشاشة ، وأحيانا ما يحدثون تغييرا جذريا لبعض المشاهد كما فعل يوسف أبو وردة و سلوى حداد في أحد المشاهد الهامة في فيلم « جسر ضيق جدا » حيث كان على « توني » للتصل إلى إسرائيل عبر الأردن لقتل شقيقته بناء على أوامر منظمة التحرير الفلسطينية، وفي النسخة النهائية من الفيلم ينجح في الوصول إلى إسرائيل تحت ستار زيارة أحد أقاربه ، إلا أنه بدلا من أن يقتلها حفاظاً على شرف الأسرة يحتملها عند لقائها، وتوضح سلوى حداد للتغيير الأيدلوجي الذي حدث بقولها: « لقد بدا الأمر لي سخيفاً. فلماذا يقتل مناضل من المنظمة امرأة لأنها تحب يهودياً؟ وهذا الأمر لي أنه لمجرد تقديم صورة سلبية للمنظمة. ان صورة المنظمة الآن في الحضيض ولاداعي لمثل هذه الاتهامات.. كقتل امرأة تحب . وقد تفهم « نسيم ديان » مبرراتي وقام بتغيير المشهد » (١٦) .

وفي فيلم « وراء الجدران » أحدث الممثل محمد بكرى تغييرا راديكاليا في أحد مواقف الفيلم الهامة ، فقبل نهاية الفيلم يحاول مدير السجن إقناع بضرب المسجونين بسبب سوء إدارة السجن، عن طريق تخطيم شخصية القائد الفلسطيني « عصام » (محمد بكرى) باحضار زوجته وطفلها اللذين لم يرياها منذ سنوات ، وفي النسخة الأصلية للسيناريو يخرج عصام من السجن للاقائهما بتشجيع من رفاقه في السجن ، كانت وجهة نظر المخرج « نوري برباش » لتنفيذ هذا المشهد كالتالي : « من الواضح أن عصام سيذهب للقاء زوجته وابنه كما هو في السيناريو ، وهي لحظة ينسى فيها أي إنسان التزامه السياسي والاجتماعي .. فالعنصر الإنساني هنا فرق كل اعتبار آخر، تخيل نفسك مكانه.. لم تر زوجتك مدة عشرين سنة .. ولم تشاهد ابنك.. سوف نخرج إليهم حتى لو كان الثمن هو فشل الإضراب» (١٧) . وكانت وجهة نظر الممثل الفلسطيني لهذا الموقف تختلف تماماً عن وجهة نظر المخرج، وبعد جدل افترج محمد بكرى على المخرج أن يصور المشهد مرتين ، وهكذا تم في البداية تصوير المشهد كما تخيله محمد بكرى حيث يخرج « عصام » إلى زوجته وابنه ليطلب منهما العودة إلى المنزل، وهو المشهد الذي جعل للمخرج « باراياش » ينحلي تماماً عن فكرته الأصلية ، يقول محمد بكرى موضحاً أهمية هذا التغيير قائلاً : « أثناء البروفات قلت لـ « نوري » و « بيني باراياش » و « ايران برايز » (المخرج وكاتبا السيناريو) إن المشهد كما كتب لن يكون مقنعاً، لو أنني كنت قائداً ، مثل «سرطاوي» (اسم بكرى الأول في الفيلم هو «عصام» إشارة إلى عصام سرطاوي

(16) Quoted in ' Itzick yosha. - Torn From all Direction'' Hadashot, 27 Novembre 1985.

(١٧) هاداشوت في ٢٦ سبتمبر ١٩٨٤ .

في منظمة التحرير والذي قتل) فلن أتناول لأنني أمثل رمزا .. ولأنهم بهذا يحاولون قتل هذا الرمز. ولو أدبنا شيئا غير مقتنع به فلن نستطيع فعلا أداء المشهد، لم تكن المسألة سوء إدارة السجن بل واحد من قيادات منظمة التحرير الفلسطينية التي تعبر في رأيي للممثل الوحيد لنا .. ثم إنني أريد المنظمة في التعامل السلمي وإقامة حوار مع الاسرائيليين ، لكني ممثل وليست رجل سياسة، إلا أن الرسالة التي يحملها الدور مهمة بالنسبة لي. لقد قتل عصام سرطاني لأنه كان يؤمن بالحوار .. ولن يقدم أي تنازل في مثل هذا الموقف من أجل لقاء زوجته ومثله .. وعندما بدأت تصوير المشهد واتجهت نحو زوجتي وابني في الفيلم بدأ كل المساجين في الصراخ والبكاء بما فيهم المخرج والمصور، وما أن انتهيت من المشهد حتى فرغت إلى غرفة الملابس باكيا لأن هذه القصة هي قصة حياتي وقد أخذت في لحظة واحدة،^(١٨) . وقد رافق هذه الأدوار التي تمثل مزيدا من التمثيل الذاتي ، للفلسطيني ظهور اللغة العربية على الشاشة بعد أن ظلت جمل الحوار العربية في أفلام البطولة الوطنية قاصرة على مجرد أسماء وصفات لإضفاء الجور الشرقي و « الغرابة » على الموضوع، (مقترنة في العادة بشخصية العربي ، الإيجابية ، أو عند إصدار الأوامر العسكرية .. وفي أحيان أخرى إلى صيحات العرب بأكثر من لغة والتي تطلقها الجماهير العربية والسلبية - عاكسة التفاعل بين اللغة والسلطة) . أما الأفلام السياسية فطى القريض من هذا فهي تتيح للشخصيات الفلسطينية التعبير عن نفسها مع وضع ترجمة على الشريط نظرا لأن هذه الأفلام موجهة في الأساس للجمهور الاسرائيلي والغربي. وهي اللاتنية التي تجبر المشاهد على معرفته بالشخصية الفلسطينية من خلال اللغة الأحداث .. العبرية أثناء حديث الشخصيات للفلسطينية بالعربية فيما بينها .. خاصة عند اتخاذ القرارات السياسية . ففي فيلم « خماسين » يناقش العمال للعرب عن كيفية مواجهة التوترات المتلاحقة بينهم وبين اليهود من أهل القرية، وفي « وراء الجدران » يناقش السجن العربي الخطوات اللازم اتخاذها ضد المعاملة للانسانية لهم من قبل السجناء اليهودي. كما يظهر أيضا وهي تتحدث العبرية بطلاقة بخلاف الممثلين الاسرائيليين الذين لا يعرفون العربية .. وهي بهذا لا تعكس فقط أبعاد الوجود الفلسطيني في اسرائيل اللغوية والثقافية .. بل وديناميكية المواجهة اللغوية والاجتماعية بين المستعمر (بكسر الميم) والمستعمر (بفتح الميم) .

(18) Quoted in " Buryo Avidan - Brir, " Each slap I Understood," Laisha, 17 Septembes 1984 p. 98.

سياسات التمحور

هذه المساحة المحدودة والمتاحة التي تعبر فيها الشخصيات الفلسطينية عن نفسها في الأفلام السياسية الجديدة تنحو إلى التبعية من منظور إيديولوجية معسكر السلام وبدلاً من التطلع مع جوهر القضية الفلسطينية ، فهي تركز في تناولها على موقف وأزمة ، الحماكم ، الأسرائيليين والبطل فيها لا بد أن يكون دائماً بالضرورة من جيل الصابرا والذين ترى من خلالها تفاعل الفلسطينيين سياسياً أو جنسياً ، وهي في هذا على النقيض من الأفلام التي يقدمها مخرجون فلسطينيون مثل أفلام الطائفة للورقية ، - ١٩٨٠ لأحمد المصري و ، الذكرة للخصبة ، - ١٩٨٠ - أر ، عرس في الجليل ، لميشيل خليفة أو حتى فيلم ، المخدوعون ، (١٩٧٢) للمخرج المصري توفيق صالح .. التي تضع القضية الفلسطينية في المقدمة وتقدم اسرائيل من خلال وجهة النظر الفلسطينية . في أحد مشاهد فيلم ، عرس الجليل ، على سبيل المثال تدعو امرأة عربية أحد الجنود الاسرائيليين للرقص معها .. إلا أنها تطلب منه أن يتخلص من زيه العسكري أولاً ، وهو مشهد مجازي يمثل كما يقول المخرج إمكانية الصفع عنهم ، أن توقفوا عن الاضطهاد العسكري للفلسطينيين^(١٩) . فالأفلام السياسية ترى الشخصيات العربية والقضية الفلسطينية من خلال وجهة نظر الجنود أو الجنود الذين تركوا الخدمة ، والذين يريدون استعائهم للتخلي عن زيهم العسكري للمشاركة كجزء من لقاء تاريخي لم يتم . والأبطال ، الحماكم ، في موجة الأفلام الفلسطينية تكشف عن بعض آثار السينما الشخصية التي تحول دون مزيد من انعكاس البنية السياسية ، فالأبطال من جيل الصابرا في هذه الأفلام يريدون ذوى نزعة انطوائية وفنية .. ولا مندملين وأكثر تعاطفا تجاه أزمات الآخرين .. وهم الفلسطينيون . في فيلم ، في يوم صافى يمكن أن ترى دمشق ، (١٩٨٤) نجد للموسيقار البطل الذي ينتمى إلى الكيبوتز يحاول إنقاذ المسجونين السياسيين الفلسطينيين . وفي ، خماسين ، ترى ، جيداليا ، صديق لخالد العامل العربي وهو الذي يحميه من يهود الموشاف^(٢٠) . كما أن شقيقه عازقة البيانو ذات العقلية المفتوحة ترتبط بقصة حب مع خالد . وفي ، جسر صديق جداء فإن المدعى العسكري يتخلى عن تشدده لحبه لامرأة فلسطينية ، الأمر الذي يؤدي به في النهاية إلى أن يافظه لليهود وللعرب معا . وفي ، ابتسامة للعمل ، يصبح البطل الطبيب نموذجاً للتسامح والإنسانية ، وحسامية ، يورى ، للشاعرية هي التي

(19) Quoted in "Dalya Karpel, " Palestine Tragedy," Ha'ar, 11 June 1986, p. 32.

(٢٠) مستوطنة زراعية كاترية قامها المستوطنون الصهاينة .

تربطه بعلاقة صداقة مع «حلمي»، الغريب الأطوار، وهامشية يوري، الذي يتمسك بالزرعة الإنسانية الليبرالية - مقابل المتشدين في الحكومة العسكرية - وهو ما يتناقض مع الاحتلال المستنير - هي التي تجمعهم رومانسيا مع الفلسطينيين البسيط الذي ولد فيها. وفي أفلام البطولة الوطنية وأفلام هوليوود التي تجري أحداثها في فلسطين / إسرائيل، نجد الشخصية الغربية - وأحياناً في دور البطولة - تلعب دور الرسول في خدمة التعاليم الصهيونية، كأسلوب يجعل للفكر الصهيوني مائفاً ومقبولاً للمتفرج الغربي، في حين أن الأفلام السياسية الحديثة تستخدم نفس الأداء استخدماً عصبياً بإضفاء الإنسانية على الفلسطينيين من خلال التهديد أو التمحور Focalize حول البطل الإسرائيلي المتعاطف مع الفلسطينيين، وهي الاستراتيجية التي تسمح بمرور كل وجهات النظر عبر منظور واحد مسيطر، وهو ما يوفر تساؤلات حول ما أسماه الناقد الأدبي الروسي «بوريس لوسبنسكي» حول «أعراف النص»، Norms of text حيث تدرج كل وجهات النظر الإيديولوجية الفلسطينية والإسرائيلية من خلال البطل «الصابر»، كما في فيلمي «جسر ضيق جداً» و«ابتسامة الحمل»، حيث تشير أصول الساردى إلى المنظور الإيديولوجي الذي يتطابق مع مفهوم «جيل الصابرا» وسياسة التهديد السردى تفهم عادة باعتبارها الحاكمة والمهيمنة كما يقول «أوسبنسكي» حيث يتم تقييم كل إيديولوجيات النص الأخرى من خلال هذا الموقع المسيطر، أو بتعبير مصطلح «باختين» Social heteroglossia إلى نوع من المونولوج الذاتي يحذر الحديث فيه شخص واحد. وأزمة البطل «يوني» مع «اثنين بات» (المخابرات الإسرائيلية) والمتطرفين الفلسطينيين وتورطه في قصة حب مع ممرضة بإحدى مستشفيات الأمراض العقلية (رفاق السفر) ومقاومة «يوري» للسياسة القمعية التي يمارسها صديقه الحاكم العسكري الذي يرتبط هو الآخر بعلاقة حب مع زوجة «أوري» (ابتسامة الحمل)، أو صراع «يوني» لغناء الولجب كمدعى عسكري مع الاحتفاظ بحبه لفلسطينية رغم المعارضة الفلسطينية والإسرائيلية (جسر ضيق جداً) .. كل هذه المواقف تجعلهم في موقع السيطرة.

وفي فيلمي «جسر ضيق جداً» و«ابتسامة الحمل» فتابع الاحتلال .. لامن وجهة نظر «المحتل» بل من وجهة نظر «المحتل المستنير» .. والبطل في كليهما هو الذي يشكل مركز القوة الحيوية والاهتمام على مستوى السرد وشريط الصورة، وهو الذي تلاحقه الكاميرا طائفة حتى وهو يتجول في شوارع المدن الفلسطينية. وفي المشاهد التي يتنافس فيها «أوري» (في ابتسامة الحمل) أو «يوني» في «جسر ضيق جداً» عن الفلسطينيين أمام سلطات الاحتلال العسكرية، فإن البطل فيهما

لا يتصدر الصورة ، بل يتحدث حرفياً نيابة عنهم ، والحوار والإخراج يضعهما في مركز الصدارة على مستوى السرد لتوجيه أنظار المشاهد إلى البطل المحب للسلام ذي النزعة الانسانية والذي يقابله مجتمعه بالاعتطال نتيجة موقفه . وفي فصل ، تكريرات من حبرون ، من فيلم ، اسرائيل ، -٨٣- نرى الممارسات اليومية للاحتلال من خلال جنديين شابين من جيل الصابرا أثناء قيامهما بدورية في شوارع قرية ، حبرون ، ، حيث ينبع التوتر الدرامي من اللقطات الذاتية .. أي من وجهة نظريهما بحيث لا يعرف المشاهد شيئاً عن الموقف إلا من خلالهما فقط ليشاركهما مخاوفهما وقلقهما من الهجمات المفاجئة من الأهالي حيث يكمن الخطر في كل من يقابلهما .. أو من طفل يلقي ببطيخة تفجر أو جزاراً يشحذ سكينه .. وفي كل ركن أو سطح منزل أو حارة ، هذا التركيز والتمحور في إظهار خوف من ممارسون الاحتلال وحتى الأطفال - في فيلم يدعى التعاطف مع الفلسطينيين يجعل من قضية الصراع الفلسطيني - الاسرائيلي حالة نفسية تتجاهل جوهر القضية السياسي .

والفيلم لا يختلف كثيراً في ايتلوجهته عن الفيلم الحربي ، لارتداد قذائف نارية ، Ricochets أوحرفياً ، أصبعان في صيدا ، Two Fingers From sidon (٨٦) الذي قامت بإنتاجه وتوزيعه وزارة الدفاع والذي يركز على الوجه الإنساني لجنود الاحتلال .. فضلاً عن تصويره للحرب كشياطين ، وعلى طريقة أفلام البطولة الوطنية يقدم شخصية للعربي العليب .. من الدروز ، في حين أن كلا الفيلمين يحجبان الجوهر السياسي للقضية بالتركيز فقط على من ينفذون هذه السياسة من جنود الاحتلال . وقد صور فيلم ، قذائف نارية ، Ricochets في أماكنه الحقيقية في الشهر الأخير من غزو لبنان وأخرجه ، إيلي كوهن ، ، ومع أنه فيلم حربي إلا أن تصويره يحجب الحدود الفاصلة بين المشاهد الروائية والتسجيلية ، ففي حين يستعين الفيلم بممثلين محترفين ويعتمد على السرد الكلاسيكي والموسيقى الدرامية ، إلا أنه يلجأ لاستخدام الكاميرا المحمولة المستخدمة في التحقيق التلفزيوني معبرة بحيوية عن لغة وإيماءات وعواطف وقصص جنوده المشاة الاسرائيليين الذين يحاربون في لبنان . وفي حين نرى في الخلفية جنودت حقيقيين يؤدون أدوارهم الحقيقية في الحياة كممثلين ، نرى ردود أفعال سكان قرية ، الخيام ، AL- Hiya والجند يقتحمون منازلهم ، وضعف الإنتاج كما يبدو من الفيلم مبعثه الإمكانيات المحدودة للتصوير أثناء الحرب مما أدى بتعلم الممثلين بعض التدريبات الأساسية لجنود المظلات .. بل وحمل السلاح في فترات الراحة بين التصوير . ويعتبر من الأفلام القليلة التي تم تصويرها على أرض المعركة ، إذ نادراً ما صورت مواقف درامية تحت لهيب المعركة .. ومصداقية الفيلم تأتي من السرد الفوري

للحدث التاريخي على لسان الجنود . ويرجع نجاح الفيلم بين المدنيين والجنود من الجمهور إلى أنه كان بمثابة راي جماعي ينوب عن الجنود يحكي آلامهم .. وكوميض بينهم وبين عائلاتهم وأصدقائهم . هذا العرض الحقيقي للأبعاد النفسية والجسدية والأخلاقية لما أصبح يسمى « بالمستلحق اللبناني » أدى بالمخرج لرفع من خداع النفس بادعائه أن الفيلم « ليس دعاية عسكرية » ، ولأن الفيلم لم يصور للمصريين في أحسن صورة فقد تصور المشاهدون وعدد كبير من النقاد - خارج إسرائيل خاصة - بأنه فيلم « نقدي » وكتب «توماس فريدمان»^(٢١) مادحا الجيش لإنداج مثل هذا الفيلم « النقدي » عن حرب هو الذي بدأها والذي يضفي الفخر على ديموقراطية المؤسسات العسكرية !

إن النص النحوي أو Subtext لمثل هذا الاستقبال يقوم على المقارنة بينه وبين أفلام الدعاية التقليدية التي تعتمد على التقسيم الحاد بين قوى الشر وقوى الخير ، بناء لا يقوم على إبراز الأزمات الأخلاقية بل على تمجيد البطولة من خلال أفعال الأفراد الذين يجسدون « الروح الحقيقية لوطنهم » ، وصحيح أن الفيلم ليس « التروم » الرجعي لفيلم « رامبو » .. بل هو عزف آخر للفكر الاسرائيلي يشبه في نزعته الإنسانية الليبرالية الفيلم الأمريكي « باتون » .. (لكن دون أي تشويه demystification للجنود الاسرائيليين) . ويجب أن نذكر إليه على أنه الوريث الجديد لأفلام البطولة الوطنية التي تؤكد على التبريرات الصهيونية .. وليس على الفعل ، فالفيلم يأتي بعد أربعين عاما من قيام إسرائيل ، لذا فإنه يتجنب مثل هذه التبريرات ، إلا أنه يحمل ضمنا نوعا من الشرعية عبر تأطير القضية داخل المصطلح المتيقن « الحرب في الجليل من أجل السلام » .

وكما في أفلام البطولة الوطنية ، فإن فيلم « ارتداد قذائف فلرية » يعزف على نفس نغمة للتفوق الأخلاقي للجندى الاسرائيلي على حساب إزاحة « جوهر القضية الأساسي » عن طريق إبراز الجوانب الإنسانية للحرب - من انهيار نفسي .. ونميب ، والكراهية مع القدرة على الضحك .. والرق في حضرة الموت ، حيث يتبادل « ليفي » النظرات مع امرأة شيمية في حب أفلاطوني ويتبادلان الشيكولاتة والكرز أثناء الحراسة .. و « بامينو » يرتبط بطفل صغير يهدده العلوي .. و « رؤوف » الدرزي يأمل في الزواج من لبنانية درزية يحبها ، و « جادي » يرتبط بعلاقة حميمة مع مجنونة اسرائيلية - في حين يعاني « جورج » آلام الحرب ، الجانب الإنساني للجندى - الاسرائيلي تحديدا - لا يفارقه كما يشير الفيلم - حتى أثناء الحرب التي لا تترك له خيارات أخلاقية . وهو

(٢١) نيويورك تايمز في ١١ يونيو ١٩٨٦ .

ما يبدو أساساً من شخصية الجندي «جادي» الذي يتمحور حوله السرد... والذي وصل إلى لبنان حديثاً ليتعرف تدريجياً على مرارة الحياة والموت عبر جثث رفاقه ، وباعتباره يمثل النموذج الأصلي لجندي « السلام الآن » فإنه يريد تحقيق التفوق كجندي مع الاحتفاظ - في نفس الوقت بمبادئه الأخلاقية .. والسلوك كمتحضر . وهو للصراع الذي يتطور في المشهد الأخير عندما يتوصل مع رجاله إلى « أبو نضال » قائد عصابات الشيعة في إحدى القرى اللبنانية ، ويدور حوار بينهم حول الاختيار بين الهجوم على المنزل الذي يختبئ فيه «أبو نضال» .. أم نفسه تماماً . ومع علمه بأن الاختيار الثاني فيه سلامة جنوده مع احتمال إصابة بعض المدنيين ، فإنه يختار دور الشهيد مفضلاً الهجوم على المنزل لإنقاذ جنوده والمدنيين . ومع أن الفيلم يمثل « لذات المثالية » لجندي حركة السلام الآن ، إلا أنه يكسب تعاطف المشاهد مع صديقه « توفيا » .. القائد المتشدد المعتكف نظراً لتجربته الطويلة والمريرة في لبنان .. وخاصة بعد مقتل صديقه . وهو ما يشير إليه الفيلم بعدم فهمه لمعايير تل أبيب الإنسانية إزاء واقع الشيعة في لبنان . وهو الموقف المتشكك الذي يبدو غير مفهم كذلك في مكان على حد قوله « الأبيض فيه أسود والأسود أبيض » ، ولتطور السرد يدعم موقفه هذا باكتشافه إن « راحة الإنسانية » في حرب كهذه مجرد وهم بفضل «حسن النية » عند الجندي الإسرائيلي . ثم يتضح أن المرأة اللبنانية هي عميلة للإرهابيين من الشيعة .. وارتباط الدرزي اليهودي بها ينتهي بذبحه . من هذا يمكننا أن نتذكر موقف « توفيا » داخل السياق اللبناني الذي يمكن تلخيصه من حديث « جورجى » إلى « جادي » .. (جاءوا إلينا بمسشرق حاصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة بدأ يعلمنا كيف شهد الأرض ، لقد أدركت الحقيقة الآن وكيف تسير الأمور .. فالساحيون يكرهون الدروز والشيعة والسنيين والفلسطينيين أيضاً . والدروز يكرهون المسيحيين والشيعة والسوريين .. لكن لماذا ؟ والشيعة يكرهون الجميع والسنيون يكرهون كل من يأمر رؤساهم بكراهية ، والفلسطينيون يكرهون بعضهم بعض .. إلى جانب الطوائف الأخرى . إن العامل المشترك بينهم هو أنهم يكرهون .. لكن .. كيف يكرهوننا نحن الإسرائيليين .. بالقتل إن استطاعوا) مثل هذا العرض للكاريكاتيري للقوى السياسية والاجتماعية للبنان ما بعد الاستعمار تؤدي إلى التوحيد والتقصص مع الإسرائيليين ، للعقلاء ، والذي يمثل تولدهم مجرد إطاعة للخطاب الرسمي .. وبهدف حفظ السلام فقط ، أما عن سبب كراهية الإسرائيليين فيشوه تاريخياً .. ومن ثم يتوحد المشاهد مع هؤلاء الإسرائيليين الشباب الذين لا يودون إيذاء أحد ، وظالماً أن كل عوامل التوحيد العاطفية قد تحققت ، فإن محاولة فهم سر كراهية هؤلاء للجنود ستؤدي إلى إجابة واحدة .. وهي إن العرب متحيزون ولا عقلانيون .

وقيل ، ارتداد قنائف تاريخية ، Ricochets لا يقول بأن كل العرب لرهائيون ومثعبون .. بل يفصل بين العرب ، الفلسطينيين ، والعرب ، الأشرار ، ، وكما في أفلام البطولة الوطنية فإن العرب المطيعين يظهرون في صورة إيجابية في حين أن المتمردين فهم بمثابة للشياطين ، لا يمثلون خطرا على الاسرائيليين فقط ، بل وعلى شعبهم - ولطفل للبناني الذي يرافق ، بلمينوه في جولته - مثلا - يقتله الاسرائيليون بالصدفة نتيجة وحشية شعبه . ومن خلال وجهة النظر الاسرائيلية يدرك المشاهد من كان أكثر حزنا على موت الطفل - إن ، جادي ، لا يجازف بحياة جنوده والمدنيين بل عصايات الشبعة هي التي تفرض قواجده على إحدى الأسر التي كانت ستواجه الموت لولا شجاعته وضميره . فهم لا يبالون بحياة شعبهم - كما يلمح الفيلم - بعكس الاسرائيليين الذين يخاطرون بأرواحهم حتى لا يصاب المدنيون من اللبنانيين بأذى . إنهم الذين يعانون رغم انتصاراتهم ولا يضمنون الكراهية للمحتلين ، ورغم أن الموت ينتظرهم في كل ركن ، فما زالوا يملكون القدرة للتعبير عن محبتهم إزاء اللبنانيين . ورغم الحرب المريرة ما زالوا يمثلون روح الحضارة . ولحظة الانسحاب الأخيرة في نهاية الفيلم تؤكد للمشاهد بأنهم لم يكن يودون أن يلبسوا هذا الدور .. كممثلين . والنهاية الرمزية للسيارة العسكرية وقد غرزت عجلاتها في الوحل وهي ترحل عن لبنان ومحاولة الجنود انتشالها لا تعبر عن موقف نقدي بقدر ما تعبر عن فرحتهم بالعودة إلى الوطن .. إلى الأمان . واللحظات التي يعبر فيها الجنود عن سخطهم على الحرب في لبنان لا تثير سوى مشاعر الإحباط في مواجهة الموت وتشككهم في نهايتها ، وهو الشعور الذي تعبر عنه الأغنية التي ينشدونها : « جالسون هنا محبطون نتطلع إلى مدينة «سيدر» .. نفكر في أنه ربما كان كل شيء كان مجرد حلم .. حتى هذا المشهد كان بعيد أحد مقاطع أغنية حقيقية كان يغنيها الجنود في لبنان .. لكن بعد تخفيفها .. كانت كلماتها تقول : سنقاتل من أجل شارون وسنموت في الأكفان .. ويجب ألا نتعامل مع الفيلم ببساطة على أنه فيلم دعائي يروج للسياسات الاسرائيلية بأنها ليست شرا مطلقا ، بل باعتبارها مظهرا للإيمان الكامل في ضمير وأخلاقيات الجندي الاسرائيلي . فالعربية الإنسانية الاشتراكية للصقورة المسيطرة تنعكس بمثل هذه الخرافات وتلخصها في مجازات استعارية مثل : « نقاء للجيش ، tohar haneshek والتي تعني : قتل الأهداف الضرورية فقط دون أن نمس المدنيين ، .. وأخلاق القتال Musar halehima والاحتلال المستدير Kibush na'or . والأزمة الأخلاقية أثناء الحرب مبررة في حد ذاتها ، لكن المشكلة هي في استخدامات مثل هذا التمثيل .. كالتبرير للضماني للسياسة الوحشية التي تملأها الحكومة في حين يتصدر السرد تناقض الذي يطبقون هذه السياسات ، دون الإشارة لمن يقرر مثل هذه السياسات . أما غزو اسرائيل لبنان فلا يناقشه الفيلم بل يركز على موضوع إنسانية أو

لإنسانية الجنود الاسرائيليين، بدلا من أن يناقش الموضوع على مستوى سياق سياسي أشمل . ومواء
كان المكان لجنان أو للصنفة التعريية لو اسرائيل فقد ظلت الأساليب السردية والسينمائية متخفية .

في فيلم « الخماسين » ، يمثل « جيداليا » النزعة الانسانية فهو يعامل العربي بإنسانية ، إلا أنه
يقتله عندما ينام مع شقيقته . وتسلسل الأحداث في الفيلم تقلل من إمكانية انتقاده لأن الفيلم يتركز
حول « جيداليا » ، حتى جريمة القتل تراها من وجهة نظره ، وبهذا نعرف للطاقة العاطفية الميلودرامية
لهذه اللحظة ، ومن ثم تحول دون تنفيس غضب المشاهد إزاء البطل اللبرالي . وسقوط المطر في
اللحظة الأخيرة من « الخماسين » جارفا معه الدم يتحرك النهاية مفتوحة ، ومن ثم لا يعكس سوى
الوضع السياسي المسائد كرمز لاستمرار الوضع المأساوي على كلا الجانبين لأهواء فردية . وبهذا
تتحول القضية السياسية إلى المستوى النفسي والاثقولوجي . وقصة الحب بين اليهودية والعربية
تلخص رضيع « الخيار » الرومانسي (الحب أو الموت) باعتبارها متحبة الظروف ، أما من يتذوقون
الفاكهة المحرمة فجزاؤهم يأتي من خلال السرد ، وأفضلية « خالد » اللامسي على الوطنيين من
العمال الفلسطينيين التي يلمح إليها الفيلم من بعيد ، تصعب أي حوار حول بنية السلطة لتجعله مرد
قلق جنسي . كما يقوم الفيلم عبر تصورات « جيداليا » الدائمة عن موت والدها وصداقته مع عباس
العجوز العربي ، وهي العلاقات التي لتدهور الآن في جيل « جيداليا » نتيجة سياسات الحكومة
والوطنيين المتطرفين . هذا الماضي المثالي لا يقدم على أنه « حنين ثوري » بعبور « بنجامين » ..
بل لمجرد الحنين في حد ذاته . وأبطال السينما الاسرائيلية الجديدة كما في السينما اللاسياسية
ينحدرن بالنيابة عن مخرجيها في نوع من التأمل بين الإيمان بجوهر الفكر الصهيوني وتعاطفهم
مع الفلسطينيين كضحايا مأساويين . وليس من الغريب ضمن هذا السياق أن نجد منابها حقيقيا من
الكيبوتز وهو « أودي ديف » ، قد حكم عليه بالسجن لإفشائه محاولات عسكرية للفلسطينيين
والسوريين .. وتحول إلى مادة فنية ، ليس تعاطفا من المخرجين مع سلوكه أو مع رفاقه اليساريين ،
بل لأنه يمثل نموذجا صارخا لأزماتهم وناقضاتهم الخاصة . إن شخصية المنابط الذي ينتمي لجيل
الصابرا والكيبوتزات نموذج مركب لنوع من الارستقراطية الاسرائيلية التي تتجسم فيها قيم البطولة
والوطنية والأخلاق ، والتي كانت يوما ما نموذجا يقتدى به في التعاليم الصهيونية . وحالة « ديف »
نموذج لهذه الأزمة القومية التي يعيشها جيل الصابرا . وقد تناول أكثر من فيلم ظاهرة « أودي
ديف » ، مثل « في يوم صافى يمكن أن ترى دمشق » لخراج « إيران ريكلير » ويتناول قصة صديقين من
الكيبوتز هما : لوري شارون (لعب الدور لفيل فلكسمان مخرج فيلم خماسين) الذي يدخل السجن

في بداية الفيلم لإفشائه معلومات عسكرية للسلطات السورية، أما الثاني فهو «رون» [إيلي دانكر] فهو موسيقى لا يهتم بالسياسة وهو للبطل الحقيقي في الفيلم حيث يقول في أحد مشاهد الفيلم للفلسطيني «نجم بكري» (محمد بكري) إن الفن لا علاقة له بالسياسة، ومع ذلك فهو يتحول إلى السياسة عندما يعلم أن «يوري» قد دخل السجن على يد صديقه «جوزيف» اليهودي البريطاني الذي يعمل لحساب البوليس السري الإسرائيلي - شين بيت - والوعي السياسي الذي يطرأ على البطل يرمز للتحول في موقف السينما الشخصية في انتقالها من السينما اللامبالية إلى السينما السياسية، وتخلي البطل عن تجاربه المسرحية في المزج بين الموسيقى الغربية والشرقية بمثابة رمز آخر لمحاولات هؤلاء المخرجين في الاقتراب من القضية الفلسطينية . هذا التحول في شخصية البطل يورطه في لعبة خطيرة هي لمواجهة السياسة بين الشرق والغرب، فهو يحاول في النهاية اختطاف «جوزيف» لتسليمه إلى منظمة التحرير الفلسطينية كي تسام به على إطلاق «يوري» والمسجونين السياسيين . وأثناء عبوره الحدود الشمالية تنطلق على «رون» و«جوزيف» رصاصات من سيارتين .. الأولى يقودها فلسطيني والثانية تابعة للبوليس السري الإسرائيلي . إن حالة الحصار من المتطرفين على كلا الجانبين يدفع ثمنها أنصار السلام في إسرائيل . وفي فيلم «وراء الجدران» نجد شخصية شبيهة للخائن أو المرتد ممثلة في السجين السياسي عساف (عساف ديان) الذي يدير بالاتصال بالجماعات العربية المسلحة ، وفي الوقت الذي ينظر إليه أصدقائه على أنه خائن ومسئول عن انتشار حالة الرعب يرتاب فيه السجناء الفلسطينيون لأنه يقيم في سجن اليهود . في المقابل يقدم الفيلم شخصية «رامي ليفين» السجين السياسي الذي يفضل البقاء في سجن اليهود على أن يطلق سراحه ضمن قائمة تبادل المسجونين التي قدمها الفلسطينيون بعد استيلائهم على مدرسة في السبعينيات بشرط إطلاق سراح الفلسطينيين .. بما فيهم «ليفين» ، بحيث يصبح محلاً للشك من كلا الطرفين .. من اليهود .. لأن اسمه أدرج في قائمة تبادل الرهائن .. والفلسطينيين لرفضه عرضهم بإطلاق سراحه . وقد ظهر «ران ليفي» بدور في فيلم «وراء القضبان» على طرفي نقيض لدوره في الحياة حيث ظهر كسجين يرفض التعاون مع العرب ضد إدارة السجن، وهو كثير من السجناء الحقيقيين الذين مثلوا في الفيلم يقوم بجمع معلومات عن السجناء (٢٢) .

(٢٢) وقد مثل في فيلم «وراء القضبان» ضابط حقيقي هو «هيلل نيمان» والذي كان مسئولاً عن قمع التمرد داخل السجن .. حيث قام بدور ضابط الأمن .

وفيلم رفاق السفر (يهودا تيمان) يقتبس بتصرف قضية « ليدف » ويحكى قصة ضابط سابق من مثقفي الصابرا يرغب في مساعدة عرب إسرائيل في الحصول على قدر من الحكم الذاتي من خلال مؤسساتهم الثقافية ، ويقوم الأبطال « يوني » - الذي يشتق اسمه من كلمة « الحمامة » - بالانضمام إلى إحدى الجماعات اليسارية الفلسطينية .. وجمع التبرعات في ألمانيا من أجل إنشاء جامعة عربية في إسرائيل .. إلا أنه يعترض عندما يكتشف أنهم يستخدمون للتبرعات للقيام بأعمال عنف، وتكون النتيجة أنه يصبح مطارداً من كلا الجانبين .. الجماعة الفلسطينية والبوليس السري الإسرائيلي مما يؤدي في النهاية إلى قتله . وعلى الرغم من أن موجة الأفلام الفلسطينية تنتقد المؤسسة الإسرائيلية، إلا أن هذا النقد ليس بسبب سياساتها في قمع الفلسطينيين، وإنما لأنها جعلت من الإسرائيليين ضحايا رغم أنهم يحاربون من أجلها. في فيلم « رفاق السفر » نسمع أغنية تنتقد التركيبة السياسية لإسرائيل يؤديها صديق « يوني » (غناء المطرب نوريت جالرون) تقول : « احمد سيقوم بالعصا ومحمد بالحراسة وعبيد بالتنظيف وإبراهيم بالبناء . ماذا سيفعل إذن « يوري » الجميل ؟ سوف يقوم « يوري » الجميل بعد النقود ! لكن دون أن نجد معادلاً للأغنية في الفيلم ، ومع أن « يوري » لا يقوم بعد النقود بل بجمعها للفلسطينيين، والجماعة المسلحة تظهر أكثر من مرة مرتبطة في الذهن بالعنف بخلاف « يوني » الذي يصبح للهدف « الحقيقي » للبوليس السري والمطاردة منهم أكثر من الفلسطينيين. والمثقف الفلسطيني - يوسف أبو ورده - الذي يكره العنف مثله ويأمل في استخدام النقود لبناء جامعة - والتي سوف يستطيع من خلالها النضال ضد المؤسسة الإسرائيلية - لا يلاحظ في السرد إلا بالقليل، ودوره هو دور التابع لـ « يوني » - رغم أنه لا يحدد العنف - رغم أن دوره بشكل « تيمة » رئيسية للفيلم، بل إن دوره كممثل لمنظمة التحرير الفلسطينية هو مقارمة الضابط الإسرائيلي .. ولكن لأسباب عائلية وليست سياسية كما يقدمه الفيلم . هذا التسلسل الهرمي في التمثيل والذي يقدم فيه بطل الصابرا الداعي للسلام كضحية محاصرة بين عالمين من العنف يجد صدى في العنوان العبري لفيلم « طبق من الفضة Magash hakessef » والذي عرض في الخارج باسم « أصدقاء السفر » ، وهو اسم ملهى في الفيلم تجرى فيه أحداث مشبوهة . والاسم يشير إلى قصيدة معروفة للشاعر « ناثان الثرمان » تتمحور فكرتها الأساسية حول أن اليهود قد حصلوا على إسرائيل على « طبق من فضة » .. لكن على حساب ضحاياها من الشباب « إلا أن الفيلم يغير من دلالات القصيدة حيث لا يبدو للضحايا من الشباب ضد العرب، بل لأن العرب ضد قيام الدولة . كما يبدو التركيز على « يوني » للضحية المحاصرة بين قوتين متطرفتين تنتهي به إلى الموت شبه مصلوب .. كالأبطال (٢٣) . وبالمثل فإن رسم شخصية « يوري » في « ابتسامة الحمل » كمحتل متردد

(٢٣) إن ابتسامة « نعمان » السياسي في الواقع يميل إلى يسار الموقف الإيديولوجي الذي يتضمنه الفيلم.

يرتعد من فكرة إنشاء دولة فلسطينية تقوم على كراهية إسرائيل، تنطبق على كثير من أبطال أفلام الموجة الفلسطينية . فبينما نجد « كانزمان » الحاكم العسكري يقتل في رواية « نيفيدجروسمان » على يد « حلمي » ليكون بمثابة إدفة للاحتلال الإسرائيلي، نجد فيلم « شمعون بوقان » المقتبس من الرواية أن مقتل رجل السلام « أورني » يحدث بطريق الخطأ من خلال شجار على يدقية بين « كانزمان » و« حلمي » . وكما في « رفاق السفر » نجد أن الشخصية السلبية للمذبحة هو الذي يخسر حياته موتاً أو صلياً ثمناً لعنيفه للسلام . إن « لوري » مضطهد من الحاكم العسكري كالفلسطينيين .. لكن على مستوى فردي لأن زوجته تخونه معه . ورواية « جروسمان » تشير إلى « ابتسامة الحمل » كصورة بلاغية تشير إلى الابتسامة التي ترسم على وجه البطل الشاب المسالم الذي يحلم بممارسة « الاحتلال المستنير » ليجد نفسه بين رحي الكفاح الفلسطيني من أجل التحرير والحكم الإسرائيلي العسكري . وموته في الفيلم على يدي الجانبين يوحى بالمصير المأساوي للعمل الذي يحمل وحده كل أخطاء الآخرين . والبطل الذي لا يؤمن بالعنف يصبح ضحية على مذبح العنف . وموت البطل الإسرائيلي يبرزه الفيلم في المقدمة في حين تتوارى المحنة الجماعية للفلسطينيين في الخلفية وهنا تلتقي بأعراض قلق حاد من فكرة لليهودي المنتصر .. الذي يمارس الانتهاك على ضحاياه . ذلك أن تاريخ اليهود لم يألف دور المضطهد . أعيادهم وطقوسهم الدينية حافلة بقصص اضطهادهم عبر التاريخ ، ومن النادر أن نجد قصة تتعرض لليهود كمضطهدين ، ولم يسبق للفنان اليهودي أبداً أن وجد نفسه يلعب مثل هذا الدور . إلا أنهم وجدوا أنفسهم بعد حرب ٦٧ في وضع المحتل ، فكيف يتصرفون بعد أن انقلبت صورة « نازد وجوليات » رأساً على عقب ؟ وعندما يحمل الأطفال الفلسطينيون الحجارة لمواجهة الجنود الإسرائيليين المدججين بالسلاح لم يكن أمام مخرجي الأفلام الشخصية إزاء هذا التحدي إلا اللجوء إلى حلول ترفيقية ، والنزوع إلى أفلام تستخدم شغرات سينمائية وسردية تظهر « الصابرا » على أنهم الضحية ، وبهذا فإن البكاء ليس مقصوداً به الفلسطينيين المضطهدين ، بل الصابرا المعذبين الأبرياء . إن الإحساس بالاختناق في « الخماسين » والاضطهاد في « رفاق السفر » والاضطراب في « ابتسامة الحمل » و« جسر ضيق جدا » ومحاولات البطل التي تبوء بالفشل .. وأخيراً الطريق الممدود أمام أبطال هذه الأفلام يعكس شعوراً بفشل المخرجين الليبراليين أكثر مما يعكس سينما سياسية حقيقية ، واكتشاف جين الصابرا وجه إسرائيل القبيح في المرأة كان صدمة لأفكارهم عن إسرائيل الجميلة (وأحدث كتاب المؤلف « أدير كوهين » بحمل اسم « الوجه القبيح في المرأة » يصور فيه مدى تشويه صورة العرب في أدب الأطفال العبري ويطالب فيه من منظور إنساني « بصورة أكثر إيجابية لهم » وهو الاكتشاف الذي هو أيضاً صورة إسرائيل أمام العالم . ومحاولة إظهار « الجانب الآخر » لإسرائيل « العاقلة » (بدلا من صورة إسرائيل

كما تعرضها حركة كاهانا أو حزب الليكود [كل هذا يكشف عن الرغبة في الحنين إلى إسرائيل عاقلة. لكن الأكثر أهمية أن اعتراف هذه الأفلام الجديدة بوجود الفلسطينيين لا يتعدى مفاهيم الإجماع الصهيوني بل وتعكس مفاهيم حركة السلام الآن في الصهيونية الواقعية التي تعترف بالوجود القومي الفلسطيني (من خلال الحدود الآمنة) مع غموض في كل شيء يتعلق بمصير القضية الفلسطينية. واهتمام هذه الأفلام بإبراز بطل الصابرة المعذب في المقدمة، يأتي على حساب آليات حركة القوى الاجتماعية. والقضية ليس في أنها ترسم صورة جميلة لعملاء البوليس السري - الشين بيتك Shen Betniks (وبعض النقاد الاسرائيليين انتقدوا مثل هذا التعاطف مع شخصية جاك كوهين رجل البوليس السري في فيلم «جسر صنيق جده»⁽²⁴⁾.. لكن لأنها تخلو من أي نقد حقيقي للنظام السياسي للاحتلال الذي لا يمثل فيه البوليس السري سوى أداة تنفيذ). وعلى عكس فيلم «معركة الجزائر» للمخرج جيلو بونتيكورفو (١٩٦٦) الذي قدم شخصية الضابط الفرنسي «ماثيو» كشخصية متعاطفة مع الجزائريين رغم أنه أداة قمع في النظام الاستعماري، فإن أفلام العوجة الفلسطينية تقتصر في تحليلها على حالات فردية وتخلو من ذكر أي تضال جماعي أيا كان شكله. بل تقدم مثل هذه الأعمال كعمل عدواني عنيف و«مجنون» وهو ما عبر عنه فيلم «رفاق السفر» بشكل مباشر، فالبطل «يوني» المطارد من كل من الاسرائيليين والفلسطينيين يلجأ إلى مستشفى للأمراض العقلية حيث تشخص حالته على أنها حالة «بارانويا» وحالة الرعب الجماعي هذه تسرى على الاسرائيليين والفلسطينيين، بمعنى آخر فإن موضوع الأفلام الانقلابية لمخرجي السينما الشخصية وهي الفرد ضد المجتمع يعاد نسجها الآن في إطار الصراع الاسرائيلي/ الفلسطيني. ويبدو صنيق محدودة خطاب أنصار الليبرالية/ اليسارية على مستوى آخر، ألا وهي نظرتهم إلى اليهود الشرقيين. فمعظم أبطال هذه الأفلام - والذين يمثلون مخرجيها من جيل الصابرة - الاشكناز - كما في «ابتسامة الحمل» الذي يستخدم ممثلاً يهودياً من أصل شرقي - رامي دانون - مثل في «ابتسامة الحمل» والدراما التلفزيونية خبز - ٨٦ - الدور النمطي للسفاردى كمجرم مجنون وعاطل في دور واحد من «الحمام» على عكس صورة نمط شخصية السفاردى ذى النزعة اليمينية، باعتبار أن اليهودى الشرقى يكتسب شخصيته العقائدية من الصابرة.. وهو ما ينطبق على فيلم «جسر صنيق جده» حيث يمثل البطل السفاردى - بينى تاجار - ثمرة من ثمار اندماجهم في مجتمع الاشكناز، من ذوى الجذور الغربية «وفى الفيلمين - جسر صنيق جده وابتسامة الحمل - وكما في السينما الاسرائيلية بوجه عام، فإن شخصية «السفاردى» تبدو مقطوعة الصلة عن تاريخها الجماعي في الشرق

(24) See for example, "Meirshnitzer, "Where Fell A very Narrow Bridge," Hadashot, 11 Decembre 1985.

الأوسط . وعلاقته وموقفه إزاء القضية الفلسطينية لا تبدأ إلا مع كتابة للتاريخ الرسمي - تاريخ يهود أوروبا ، وفي حالة كون أبطالها من السفاردي- لا تعطى أى دلائل مرجعية تشير للوضع الطبقي لهم وعلاقته بقوة العمل الفلسطينية في إسرائيل . ولذا كانت هذه الأفلام تسائر الخطاب الليبرالي العام بالاعتراف بالهوية الفلسطينية، فإنها تطلق ملف قضية ، السفاردي ، باعتبارها ، قضية اجتماعية وداخلية ، يمكن حلها بعد تحقيق السلام . والعلاقة الجوهرية بين الفلسطينيين وقضية السفارديم تشكل في موجة الأفلام هذه بنية غائبة . وكما يحذف للخطاب المائد الأصول التاريخية للكفاح الفلسطيني بدافع من العنين إلى الماضي، فإنه يقل المثل أمام الأصول التاريخية لليهود الشرقيين بدعوى أنهم « رجميون » هذا الخطاب ينظر إلى مشكلته بأنها « سياسية ، و « خارجية » وإلى المشكلة الأخرى على أنها « اجتماعية » و « داخلية » ونادرا ما يتم الجمع بينها بزعم أن اليهود الشرقيين « كارهون للعرب » ، وبعض قادة حركة السلام الآن مثل الجنرال « مورديخاي بارون » يعزى عدم اهتمامهم بالحركة « لنزعائهم اليمينية » و « ولأنهم الحماسي للزعامة الشخصية لمذاحم بيجين » والتي تمثل أحد مظاهر السفاردي الطبيعية والتقليدية لاتباع زعيم يتصف بصفات « الكرزما » .. فضلا عن « عدائهم العميق للعرب »⁽²⁵⁾ وبدلا من مناقشة عداء السفارديم « لحركة السلام الآن » من المنظور الطبقي والعرفي نزاح وتحول تقليديا في أفلام الاشكنازي الليبرالية إلى قضية شائكة ترجع إلى « كراهيتهم وعدائهم للعرب » ، وفي الحقيقة فإن تصويت السفارديم المرتفع نسبيا لصالح حزب الليكود لا علاقة له بالتوجهات السياسية للحزب إزاء العرب، بل تعبير في غير محله إزاء ثورتهم ضد اضطهاد حزب العمل لهم لعقود طويلة .. خاصة وأنهم غير ممثلين في ظل النظام الحالي . هذه النظرة السائدة والخطاب الأسطوري الذي يتجاهل أصولهم ويرفض الاعتراف بأن نفس الظروف التاريخية التي أدت إلى طرد الفلسطينيين من أراضهم وسلبت منهم أراضيهم وممتلكاتهم وحقوقهم السياسية والوطنية ، هي نفس ظروف السفارديم في الدول العربية وإسرائيل . وهو النجاهل الذي تعبر عنه الدبلوماسية الاسرائيلية في تصريحاتها بأنه كان نوعا من « التبادل السكاني الثنائي » في تبريراتها لطرد الفلسطينيين ، وهو تماثل مصطنع لأن ما يسمى « العودة من المنفى » لليهود العرب لم يكن عفويا وثلقانيا ، وفي كل الأحوال لا يمكن مساواته بظروف الفلسطينيين الذين طردوا من بلادهم ويرغبون في العودة إليها ، وهكذا تجسد المواجهة بين العالم الأول ، العالم الثالث والعلاقات بين يهود أوروبا والعرب وما بين يهود أوروبا واليهود الشرقيين ، وهو نمط للسيطرة الذي يشمل في سياسات « فرق تسد » ومن أجل « العمل العبري » والتي يتبناها النظام السياسي وبعض القوى في المجتمع

(25) Mordechai Bar on, Peace Now : the Portrait of a Movement (The Aviv : Hakibutz, 1985), pp. 89-90.

يتضمن بأن ، تعصب ، وتأخر ، يهود للشرق يمثل عقبة كبيرة أمام السلام ، وهي المزاعم التي تختفي وراء هذه الأفلام لصالح ، اليسار ، من الصابرا . إن ، أورى ، في ، وراء الجدران ، يتحول إلى السياسة بعد عدة أحداث تجعله يتوصل بعدها إلى المزيد من فهم آليات السياسة الأساسية ، وهو الوعي الذي يفوق مستوى وعي الفلسطينيين واليهودى الاشكنازى للذين لا يطرأ عليهما أى تطور . وإذا كان الفيلم يبدأ بـ « أورى » وينتهي بعمل عصام البطولى في رفضه إنهاء الإضراب رغم موافقة كل رفاقه على إنهاء الإضراب (هذا التمرد الجماعى يحتفى بالفكرة الوجودية بأن في مقدور الانسان أن يكون حرا حتى لو كان سجونا) ، ورغم أن شخصية الصابرا تبدو في الخلفية كما نرى ، فإن وجهة نظره تمثل الأفق الايدلوجى للفيلم والموقف الإيجابى فى المعاد السياسى .

والفيلم يربط بصورة مجازية بين اضطهاد المؤسسة للفلسطينيين واليهود الشرقيين وأنصار حركة السلام من الصابرا داخل السجن ، والصداقة الحميمة التي تجمع بين المضطهدين كعالم مصغر . ورغم إشارة الفيلم إلى الحقيقة المعقاة للفلسطينيين إلا أنه يتجاهل للسفاردى والعلاقة المتبادلة بينهما ، كما يشير الفيلم بسطحية إلى الواقع العملى للفلسطينيين من خلال حديث عصام على سبيل المثال عند ضرب اسرائيل لمخيمات اللاجئين بقتال طائرات الفانتوم ردا على العنف الذي شنه الفلسطينيون على ألف حافلة ، وكأنه يقدم بهذا تبريرا مرجزا لعنف الفلسطينيين في حرب - على حسب تعبيره - لم يخترعها الفلسطينيون . و « أورى » السفاردى رغم اقتناعه بهم كراحد من أنصار حركة السلام لا يبدى وعيا بموقعه كيهودى شرقى ، ومن أن نفس العملية التاريخية التي خلقت المشكلة الفلسطينية هي نفسها السبب فى الوضع الحالى ومشكلة جماعية .. بل يكتفى بالتعاطف مع عصام كيهودى شرقى وليس سفاردى .

ومع أن مخرج الفيلم « يورى باراياش » قد أشار فى أحاديثه الصحفية من وجود سفارديم فى السجن لأسباب سياسية^(٢٧) (٩٠٪ من المسجونين من اليهود الشرقيين) ، فإن الفيلم لا يتعرض لهذا ، كما يقلل الفيلم من الواقع الطبقي ، فالمداء بين « أورى » و « عصاف » لاهلاقة له بالقضية الفلسطينية ، وهو المداء الذي سيزول مع حل القضية ، هذا الطرح للزائف يعنى أن الصراع بين الطبقة المتوسطة العليا من الصابرا والطبقة الدنيا من السفارديم يرجع للقضية الفلسطينية ، وهو الطرح الذى يتلاءم تماما مع رفض أنصار السلام فى الاعتراف بأن هذا الصراع يشكل جزءا من اضطهاد اليهود الشرقيين .

(٢٦) لشرف على البحث ، هاريت لرونين وه لىلى الكلاى ، بتحويل جزئى من مؤسسة فورد .

(٢٧) Hair فى ٧ سبتمبر ١٩٨٤ ، ص ٢٢ .

وتغيير أنماط للعربي الأسود والإسرائيلي الأشقر عدة ، بإبراش، يقتصر على الاسرائيليين الشقر عندما يحدث لقاء قبلي بين اليهود والعرب .. خاصة اذا كانوا من الصابرا وليس من السفارديم . في هذه الحالة فقط فإن نمط للعربي الأسود يتحول إلى أشقر إيجابي ، في حين يحتفظ السفاردي بالنمط التقليدي في سلوكه ومظهره، وبهذا فلا يوجد تحول حقيقي عن الصور القديمة طالما أن صفتي للسود والإجرام لا تنطبق على أبطال أفلام البطولات القومية من الصابرا .. بل على الفكرة ، الواقعية، حول سود السفارديم الذين يشكلون غالبية المسجونين . والصورة الإيجابية للفلسطينيين التي تقدمه في صورة ، ليقونية ، ملائكية نشر كما يقول جورج شامسي للفلسطيني الذي يحمل الهوية الاسرائيلية⁽²⁸⁾ إلى الغاء تدريجي لساميته بحيث يصبح غريبا بملابسه وشعره الأشقر وعينه الزرقاوين . وهي الصورة التي تتوازن إلى حد ما مع صورته الشيطانية التي يصورها له اتباع «كاهان» .. كتوع من التعريض . والفيلم بهذا المعنى يركز على تقديم صورة إيجابية للفلسطيني والتي لا تفهم عندما داخل سياق الفيلم بل في سياق الصورة الاستعارية التي رسمها للغرب للعرب . ومع هذا فإن هذا التمثيل يمثل عودة إلى الوراء .. إلى النزعة المثالية الرومانسية التي تحجب جهر رلب الصراع الاسرائيلي الفلسطيني .. ألا وهو اللاتماثل في علاقات القوي .

لقد حققت السينما الاسرائيلية تقدما ملموسا منذ فيلم « لوديد اللذاته » و« صابرا » .. من سينما ناشئة هشة كانت ترى أن وظيفتها الأساسية أن تكون أداة سياسية ودعائية ، إلى صناعة قدمت مجموعة من الأفلام الهامة رغم مواجهها من مصاعب . كما استطاع مخرجوها أن يشكلوا منها أداة تعبير شخصية وقومية عبر أفلام تتناول موضوعات بأسلوب ... قدموا من خلالها أنماطا من الشخصيات في اجناس فيلمية متباينة . صناعة تلك الآن عددا كبيرا من المخرجين والفنانين من ذوي الموهبة ، وجمهور ألف مشاهدتها إلى جانب الانتاج الأجنبي ، فضلا عن أنها حققت حضورا نسبيا لا بأس به على المستوى العالمي . لكن .. يبقى أمامها الكثير لإنجازه . لقد حاولت إلقاء الضوء على إنجازات السينما الاسرائيلية مع إبراز أوجه القصور السياسية والتي لا يمكن عزلها عن المحيط السياسي . ذلك أن السينما الاسرائيلية تشبه المجتمع الرسمي بشكل عام حيث تكشف عن ازدواجية إزاء وضعها كدولة ، في الشرق لكنها حسمت موقفها على ألا تكون ، منه ، . سينما كالمجتمع الذي تعيش فيه مازال يطارد بها شبح الشرق من خلال القضية الفلسطينية . وفي حين كانت الأفلام الأولى لمرحلة البطولة القومية تشوه وتغني القضية الفلسطينية ، فإن أفلام الثمانينيات قد بدأت في التعرض

(28) " Amir Rotem", a Good Arab is ■ Arab in Movie", Davar, 6 Decembir 1984.

لها- وإن يكن بحذر وخوف- وحتى في الأفلام السياسية لهذه الفترة - وكما رأينا - فإنها تنزع إلى إبراز أزمة الهوية لأبطالها من الصابرا.. بدلا من إبراز أصوات المعارضة الحقيقية، أفلام تنم غالبيتها عن افتقار للشجاعة الثقافية وشلل في الخيال السياسي يرفضها للتخلي عن النموذج المنهالك الذي يعتمد على السرد المسيطر للصهيونية. وهي ثقافيا سيما تدور في فلك لوريا ترفض أي حوار حقيقي مع الشرق. وعندما تنتقد تركز على الشخصيات ذات النزعة الغربية ، وعلى وجهة نظرها الغربية . وفي حين وجدت أفلام البطولة القومية الإنسان للصهيوني الجديد، فإن الأفلام الشخصية تكبكي على تدهوره واختفائه .. ولم تحاول أن تتخيل لها من موضوعاتها وجهة نظر تاريخية جدلية أو حتى اندروبولوجية ليهوديتها المعاشة في إسرائيل. كما تعامل مخرجوها مع رفض للصهيونية ليهود الشتات كقضية مسلم بها دون أن يقدموا أي تحليل عميق ليهود إسرائيل المتعدد الأبعاد والذي هو نتاج تاريخ ثرى وطويل في العديد من البلدان. ويدهش المرء إزاء السطحية الثقافية لهذه الأفلام في تجاهلها لقضايا شغلت لليهود لقرون عديدة والتي يمكن أن تجد صداها سينمائيا . وكمثال .. ماهو التطبيق السينمائي إزاء الهوس العبري الخرافي للسمع الذي يتناقض مع ولع الأغريق بالصورة كما يتجلى في الاهتمام بالصورة على حساب الصوت في رسائل الإعلام السمعية والبصرية . ورغم أن الكلمة العبري Kolnoa تعني ، الأصوات المتحركة، فإن المخرجين والنقاد يعتبرون السينما وسيلة بصرية في المقام الأول . وماهى العلاقة بين مايسميه «دريدا» بحب اليهود للكتابة ونظيرها من أشكال الكتابة السينمائية؟ وكيف يمكن لنزعة الهوس بالنص «textophilia» أن يترجم عبر نشر المادة المكتوبة في السينما ، وكيف يمكن ترجمة أشكال النصوص القديمة إلى ألوان من التعبير السينمائي. وعلى السينما الإسرائيلية أن تكون أيضا «متعددة الأصوات» Polyphonic ليس بالمعنى السينمائي، بل وبالمعنى الثقافي عن طريق التفاعل بين الأصوات الاجتماعية ، وأن تفسح المجال لتعبير المهمشون من الأقليات والأغلبية في المنطقة ، ليس فقط لأولئك الذين طردوا لأصولهم القرمية، بل وأيضا لمن يمثلون فروقا طبقية أو عرقية أو جنسية .

إن المسار العام للسينما الإسرائيلية قد حقق خطوة بفضل اندماج وجهات للنظر الاجتماعى والثقافى المتنامى ، إلا أنه تطور بطيء أقل مما يتناهى المرء. فالأفلام الشخصية قد حاولت أن تثرى وتوسع من صورة اليهود الاشكناز في إسرائيل -خاصة الرجال منهم ، وفي تقديم شخصيات فلسطينية أكثر إنسانية (فى حين فشلت فى حالة السفارديم فى اتخاذ مثل هذه الخطوة) ، والتحدى الذى يواجهها الآن هو أن تقدم ماهو أكثر من مجرد التمثيل الفردى والايجابى للجماعات المتباينة ،

بل وإلى أبعد من الاهتمام بالصور الايجابية والسلبية لها، وذلك بتقديم وجهات نظر المجتمع المتعددة كخطوة لتقديم مايسميه « باخترين » الصدام المتعدد اللغات الاجتماعية والايدولوجية وخطاباتها . إن واجب ومسئولية السينمائي حالة الصراع هذه أن تنسق حرب الخطابات المتصارعة، في نفس الوقت الذي تشجع فيه امكانيات التغيير على المدى البعيد . وتعدد الأصوات السينمائية الحقيقي لن يقوم إلا بحلول المساواة السياسية والحوار الثقافي المتبادل بين أكبر ثلاث جماعات داخل اسرائيل وهم ...اليهود الأوربيون واليهود الشرقيون والعرب الفلسطينيون . وحتى مجيء هذه اللحظة المثالية فإن التعدد السياسي والثقافي يمكن التعبير عنه سينمائيا من خلال نصوص تعبر عن تعدد الأصوات .

السينما الإسرائيلية



■ ■ «مؤلفة كتاب «السينما الإسرائيلية»، «ايلا

شوحات، يهودية أمريكية باحثة وأستاذة في

الدراسات السينمائية.. ومن ثم فهي أقدر علي

فك رموز وشفرات ومرجعيات السينما

الإسرائيلية منذ بداياتها الأولى، وهي مرجعيات وشفرات

بعيدة عن المشاهد العربي بحكم غريته عنها وتجاهلنا لها، وهي

سينما كما تسجل المؤلفة ابنة الصهيونية ونبت من ثماره،

تتلون كالسياسة الإسرائيلية باللون الذي يناسب المرحلة التي

تمر بها الدولة، وهي في كل الأحوال تظل سينما عنصرية

تعبّر عن أيديولوجيتها عبر مراحلها المختلفة ومهما تزينت بزي

الديموقراطية.. وهو ما يكشف عنه هذا الكتاب.. وما أكثره !!

■ ■ «كتاب «ايلا شوحات، عن السينما الإسرائيلية عمل يدل

علي الحنكة والألمعية فهو بالإضافة إلي منهجه النظري

يضرب بجذوره في السياسات والمفاهيم المتغيرة للآزمة

الإسرائيلية كما تعكسها الأفلام الإسرائيلية. كما أنها تكشف

بنزعة إنسانية عن خرافات الأيديولوجية والبنى

لتساهم وتشارك بحق في فهم جديد لديناميات العلا

تحكم السفارديم والاشكنازيم.. وفيما بينهم

الفلسطينيين،

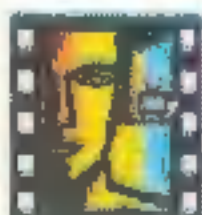
Bibliotheca Alexandrina



0488315

إدوارد

١٥٦٠٠



مكتبة الإسكندرية